Ion Bogdan Lefter

Scurtă istorie a romanului românesc

II 66.797

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EDITURA

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
II 66.797

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ION BOGDAN LEFTER

SCURTĂ ISTORIE A ROMANULUI ROMÂNESC

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ION BOGDAN LEFTER (născut pe 11 martie 1957 în Bucureşti), scriitor, critic literar, analist cultural şi politic, este în prezent profesor la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti.

VOLUME PUBLICATE:

Poezie: **Cinci** (1982, în colaborare; ediţia a II-a, 2011), **Globul de cristal** (1983);
Proză: **Desant '83** (1983, în colaborare; ediţia a II-a 2000);
Critică literară, eseistică: **Alexandru Ivasiuc – Păsările** (ediţie şi studiu, 1986), **Experimentul literar românesc postbelic** (1998, în colaborare), **Experiment in Post-War Romanian Literature** (1999, în colaborare), **A Guide to Romanian Literature. Novels, Experiment, and the Post-Communist Book Industry** (1999), **Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române** (2000; ediţia a II, cu un epilog despre neomodernism, 2012), **Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale** (2000; ediţia a II-a, adăugită, 2002; ediţia a III-a, adăugită, 2012), **Bacovia – un model al tranziţiei** (2001), **Doi nuvelişti: Liviu Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu** (2001), **Scurtă istorie a romanului românesc (cu 25 de aplicaţii)** (2001), **Mic dicţionar de scriitori bucureşteni din secolul XIX sau Despre cum se trăia altădată fala de a reprezenta Capitala** (2001), **Alexandru Ivasiuc, ultimul modernist** (2001), **Anii '60-'90. Critica literară** (2002), **Primii postmoderni: „Şcoala de la Tîrgovişte"** (2003), **5 poeţi: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarţă** (2003), **Despre identitate. Temele postmodernităţii** (2004; ediţia a II-a, adăugită, 2012), **Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"** (2005), **Puzzle cu „noul val". Addenda la falsul tratat de poezie *Flashback 1985*** (2005), **Adrian Marino: un proiect pentru cultura română. Analize şi evocări** (2006), **Nicolae Manolescu: de la cronica literară la *Istoria critică...*** (2009), **O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească** (2010), **7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu** (2010), **Prietenii din povestea literaturii** (2013).

A coordonat colectivele care au elaborat dicţionarele **Romanian Writers of the '80s and '90s. A Concise Dictionary** (1999) şi **Scriitori români din anii '80-'90. Dicţionar bio-bibliografic** (Vol. I, A-F, 2000; Vol. II, G-O, 2001; Vol. III, P-Z, 2001).

II-66.797

ION BOGDAN LEFTER

SCURTĂ ISTORIE A ROMANULUI ROMÂNESC

Ediţia a II-a, adăugită

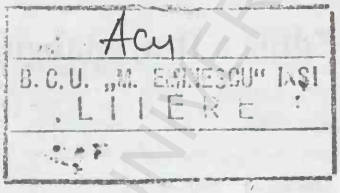
B.C.U. IASI
804344

PARALELA 45
EDITURA

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Editor: Călin Vlasie

Culegere și procesare texte: Jacqueline Enache
Corectură: Cosmina I. Ionescu
Design copertă: Dinu Dumbrăvician
Prepress: Marius Badea



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
LEFTER, ION BOGDAN
Scurtă istorie a romanului românesc / Ion Bogdan Lefter.
- Ed. a 2-a. - Pitești : Paralela 45, 2013

ISBN 978-973-47-1845-0

821.135.1.09-31

Copyright © Editura Paralela 45, 2013

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTĂ LA EDIŢIA A II-A

La doisprezece ani de la prima ediţie, reiau **Scurta istorie a romanului românesc** cu destule adaosuri în sumar, însă fără reformulări aşa-zicînd structurale. Din titlu, **Scurtă istorie... (cu 25 de aplicaţii)**, am eliminat paranteza care anunţa numărul analizelor pe autori: sînt mai mulţi acum, însă nu e cazul să tot număr „steaguri". Rămîn doar ilustrări, căci nu mi-am propus – deocamdată... – să filtrez sistematic întreaga specie. Poate într-o istorie literară generală, faţă de care cea „scurtă" şi restrînsă la o specie prozastică ar putea trece drept o privire „în secţiune" şi – firește – anticipatoare.

Am integrat acum prefeţele pe care le-am scris mai de curînd la „ediţia definitivă" din **Matei Iliescu** sau la **Bulevardul Eroilor**, romanul lui Andrei Bodiu, nu şi alte texte recente, dar prea ample, despre Herta Müller, Virgil Raţiu sau Vasile Gogea (care rămîne în sumarul **Scurtei istorii...** cu o mai veche analiză concentrată). Dacă şi ediţia a II-a se va epuiza (prima dispărînd de mulţi ani din librării...), „aplicaţiile" vor putea spori într-o a III-a ş.a.m.d.

Autorul

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ LA PRIMA EDIȚIE

Titlul acestei **Scurte istorii**... îl preia pe cel al eseului care o deschide. Am adăugat – însă – și paranteza care să arate că e vorba – de fapt – despre o culegere de analize, de **25 de aplicații**, și nu despre o panoramă așa-zicînd unitară, elaborată ca atare, *da capo al fine*. Textele din carte sînt scrise în momente întinse pe circa două decenii, de la începutul anilor '80, cînd, către sfîrșitul studiilor universitare și după, îi disecam pe „clasicii" noștri din prima jumătate a secolului XX, și pînă astăzi, la debutul secolului XXI, cînd comentez – de pildă – **Zodia scafandrului**, romanul – vai! – neterminat al colegului și prietenului nostru, dispărut prematur, Mircea Nedelciu...

Dacă diferențele stilistice sînt firești în cazul unor eseuri compuse la intervale destul de mari, „unitatea" – căci ea există totuși, sper! – e dată de constanța perspectivei autorului, care și-a urmărit fără abateri reperele, criteriile, teoriile. De aici, în loc de inconsecvențe – unele reluări de idei sau chiar formulări asemănătoare. N-am făcut mari eforturi pentru a le elimina: finisînd ansamblul, am operat modificări minime, mizînd pe omogenitatea internă a „viziunii" (ca să folosesc un cuvînt prețios și antipatic). Unele analize sînt mai calme și mai ample, altele mai rapide, „cronicărești", dar mozaicul în care ele se integrează are o structură conturată. Cu – poate – avantajul varietății concrete a formulelor critice și eseistice.

Necompunînd o istorie propriu-zisă, problema absențelor, a „nedreptăților" nu se pune. M-am ocupat de o bună parte din numele mari ale romanului românesc, nu de toate. Cifra din titlul general trimite nu la numărul textelor („aplicațiilor") din carte, ci la al autorilor cărora le-am consacrat capitole separate. Mulți alții – practic toți cei care contează! – sînt menționați pe parcurs. Regret – firește – că nu ofer aici comentarii și la Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Matei

Caragiale, G. Călinescu, M. Blecher sau Mihail Sebastian, la Radu Cosaşu, Tudor Ţopa, Paul Georgescu, Paul Goma, Augustin Buzura, George Bălăiţă, Gabriela Adameşteanu, la Alexandru Vlad, Viorel Marineasa, Daniel Vighi, Bedros Horasangian, Ioan-Mihai Cochinescu, Adina Kenereş, Cristian Teodorescu – şi încă, şi încă. Despre unii am scris, însă din diverse motive am decis să las textele deoparte, despre alţii voi scrie... Şi cei incluşi ar fi putut fi prezenţi cu alte comentarii. La Radu Petrescu am reluat o cronică veche la **Ce se vede**, lăsînd alte lucruri despre opera sa pentru un montaj editorial viitor. La Alexandru Ivasiuc am ales analiza cazului **Apei** şi nu monografia – prea extinsă pentru a o integra aici – din ediţia comentată **Păsările** (Editura Albatros, Bucureşti, 1986). Şi aşa mai departe...

Dacă e de căutat o „hartă sinoptică" a romanului autohton, ea e de găsit – fireşte – în eseul inaugural. Panoramă concentrată, el – da! – încearcă să nu facă nici o omisiune imputabilă, să reconstituie tabloul întreg şi să-i schiţeze corect proporţiile. Inedit în românește (a apărut pînă acum doar în versiune engleză), el trebuie citit deopotrivă ca punct de plecare şi concluzie a întregii cărţi.

În sfîrşit, mi-aş dori ca în **Scurta istorie a romanului românesc** să se vadă şi pledoaria: pentru o „specie" literară care a produs la noi lucruri mai bune decît a înclinat exegeza să aprecieze, dar şi – sau mai ales – pentru anumite trasee ale evoluţiei genului, pe direcţia cărora formulele cele mai recente avansează energic. Cu aspectul – şi cu titlul! – ei de *istorie* literară, cartea rămîne totuşi – după părerea autorului ei – mai mult una de *critică*. Sau – altfel spus – de *eseuri critice asupra istoriei romanului românesc*...

I. SCURTĂ ISTORIE A ROMANULUI ROMÂNESC

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Introducţie: n-avem roman?

Romanul românesc are o istorie relativ recentă. Dacă lăsăm deocamdată la o parte tatonările începuturilor, ca şi excepţia izolată a **Istoriei ieroglifice** (despre care va fi vorba de îndată), primul roman luat în serios de istoriile literare apare abia în 1862/1863, iar despre o producţie constantă, semnificativă de titluri care să ilustreze genul în România nu se poate vorbi decît după primul război mondial. De-atunci încoace – însă – s-au înregistrat cel puţin două mari perioade de vîrf în evoluţia locală a romanului: cea interbelică (anii '20-'40) şi cea din ultimele decenii ale epocii comuniste (anii '60-'80). În absenţa unor bibliografii complete, cele parţiale care există sînt suficiente pentru a schiţa un tablou cu multe sute – probabil cîteva mii – de romane româneşti publicate de-a lungul secolului XX (fără să mai vorbim despre traduceri). Statistic vorbind, genul a dominat clar piaţa literară autohtonă, ca peste tot în lume. Cîteva zeci de autori şi-au cîştigat o mare notorietate, iar cărţile lor sînt considerate valori de prim-plan în patrimoniul cultural naţional.

Şi totuşi, evaluările generale rămîn – de obicei – mai degrabă modeste. Cînd exegeţii literaturii se ocupă de marii romancieri români luaţi în parte şi de marile lor romane, imaginea este a unor autori excepţionali şi a unor capodopere. Însă atunci cînd se trece la judecăţi de ansamblu, relieful genului tinde să se aplatizeze şi aprecierile devin mai circumspecte. Intră atunci în acţiune şi un deja-vechi complex cultural: acela al localismului, al dificultăţii de afirmare a valorilor naţionale în context internaţional. Nu s-a auzit niciodată peste graniţă despre romanul românesc ca despre o formulă specifică, o tradiţie, o „şcoală" şi numele nici unui romancier român nu figurează între cele ale „greilor" lumii. În formele cele mai drastice, aprecierile de ansamblu ale unor comentatori au mers pînă aproape de negaţia totală: n-am avea cu adevărat roman, romanul românesc nu se compară cu cel european etc. etc.

Cum se explică atare imagine? Cît adevăr şi cîtă eroare ascunde

ea? Se pot da mai multe răspunsuri la aceste întrebări – şi merită să insistăm puţin asupra lor înainte de a face un inventar descriptiv de autori şi titluri reprezentative pentru istoria romanului românesc.

1. Romanul – între poezie şi povestire

Un prim răspuns trebuie căutat în zona prejudecăţilor care ierarhizează în cultura română genurile literare. O idee repetată intens de-a lungul secolului XX a fost aceea a predominanţei absolute a poeziei locale. Comentatorii culturali autohtoni au tot repetat că cele mai înalte rezultate literare locale ea, poezia, le-ar fi obţinut. Ni s-ar potrivi genul liric, nu cel epic. Pe scurt, cum spune proverbul popular: „românul s-a născut poet". În nici un caz – aşadar – romancier.

Nu e aici locul potrivit pentru a demonta această prejudecată. Să luăm – pur şi simplu – act de ea. Şi să notăm doar că – totuşi – nici poezia românească nu a contribuit – cel puţin pînă astăzi – cu nici un nume la bilanţurile internaţionale selecte ale genului. Desigur, şi din motive discutabile în termeni de sociologie a culturii: marginalitate, limbă fără circulaţie internaţională, deci traductibilitate limitată etc. Altfel, românii obişnuiesc să-l alăture pe Mihai Eminescu, marele lor poet din secolul XIX, lui Dante, Shakespeare sau Goethe, adică miturilor culturale emblematice pentru naţiunile europene (deşi i s-ar potrivi mai bine o serie precum Hölderlin, Novalis, Hugo, Byron, romanticii nocturni). În secolul XX, poezia românească a atins un nivel remarcabil prin autori ca Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu sau Mircea Cărtărescu, însă de opera lor s-a auzit rar şi accidental în afara spaţiului cultural local.

Rămînînd doar la domeniul prozei, vom întîlni alte două idei reluate pînă s-au fixat bine, sprijinindu-se una pe alta. Cea dintîi adoptă punctul de vedere al unei (pseudo)tipologii generale a narativităţii: de-a lungul mai multor generaţii de critici literari s-a

perpetuat părerea că prozatorii români ar avea înzestrare de povestitori, nu de romancieri. Au fost opuse – în acest fel – narativitatea aşa-zicînd „simplă", care curge liniar, ca relatare naivă, şi construcţia romanescă, arhitectonică, „polifonică". E la mijloc şi un abia-disimulat complex al retardării culturale: eşti „povestitor" graţie talentului nativ, bonomiei, plăcerii de a sta de vorbă şi de a depăna firul întîmplărilor ori al amintirilor, ceea ce limitează actul narativ la o performare de tip aproape folcloric, încă departe de performanţa intelectuală şi estetică pe care o presupune articularea unei naraţiuni complexe, multistratificate.

Cealaltă idee fixă a comentatorilor autohtoni nu e decît efectul celei dintîi în planul tipologiei speciilor epice propriu-zise: minunaţi „povestitori", prozatorii români ar fi structuralmente nuvelişti, nu romancieri. E la mijloc o prejudecată a purităţii genurilor şi speciilor literare. În realitate, există deopotrivă nuvele sau povestiri de mare complexitate narativă, cu construcţii sofisticate, şi romane „simple", liniare. În plus, istoria literaturii ilustrează abundent faptul că termenii acestor polarităţi imaginare nu se opun cu adevărat: epica amplă, desfăşurată pe mai multe planuri, a însemnat dintotdeauna vocaţie narativă, „de povestitor", oricît de sofisticată tehnic ar fi construcţia romanescă.

Cu asemenea postulate tipologice ne aflăm în domeniul vast al enormelor afirmaţii esenţialiste, care mizează pe existenţa unor specificităţi naţionale şi – în consecinţă – a unor raporturi directe şi mecanice între datele etnice sau etno-psihologice şi prestaţia artistică, estetică a unui popor. Imaginea romanului românesc e marcată şi de prejudecăţi de alt ordin, datorate – de pildă – împrejurărilor concrete ale evoluţiei istorice a genului.

Căci romanul românesc s-a impus – cum spuneam la început – abia în secolul XX. Or, imaginea „clasică" a literaturii naţionale se formase în secolul XIX, mai ales după 1865, cînd grupul „Junimii" a reuşit să impună pentru prima dată mediului cultural autohton

standarde estetice foarte înalte. Dintre scriitorii formaţi în cercul literar al „Junimii" s-a desprins un grup de autori excepţionali, deveniţi rapid etaloane absolute ale valorii în cultura română: Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale şi Titu Maiorescu. Mitologia naţională avea să-i transforme în figurile emblematice ale genurilor literare: Eminescu – Poetul; Creangă – Prozatorul; Caragiale – Dramaturgul; şi Maiorescu, mentorul „Junimii" – Criticul. Ei sînt „marii clasici" ai literaturii române. Ei bine, în această tipologie percepută de români ca fundamentală pentru spiritualitatea naţională, Creangă, Prozatorul, este perceput tocmai ca Povestitor, autor de istorii de extracţie folclorică şi memorialistică. Capodopera sa, **Amintiri din copilărie**, care furnizează de peste o sută de ani manualelor şcolare episoade anecdotice foarte amuzante, este sistematic redusă la statutul unei scrieri aproape folclorice. De altfel, Creangă a şi fost considerat un autor „epopeic", „Homer al românilor", un fel de bard popular care n-a făcut decît să capteze pe hîrtie discursul supraindividual al „geniului naţional", colectiv şi anonim. Un critic cu mare influenţă (şi bun romancier) a formulat atare idee fără nici o precauţie: „Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuşi, surprins într-un moment de genială expansiune. Ion Creangă este, de fapt, un anonim" (G. Călinescu). La antipodul acestei viziuni reductive, grav-mistificatoare, Creangă a fost un autor cu o conştiinţă estetică remarcabilă, iar **Amintiri din copilărie**, scriere de o complexitate cu adevărat extraordinară, este un foarte original roman, primul mare roman al literaturii române, ignorat ca atare. Şi Caragiale, Dramaturgul, a scris proză excepţională, însă de mică întindere: schiţe şi nuvele, multe dintre ele – de asemenea – capodopere. Drept urmare, „Junimea" l-a promovat pe post de Romancier pe Ioan Slavici, autorul **Marei**, un bun observator social, dar cu înzestrare mai slabă decît a tripletei de aur Eminescu-Creangă-Caragiale. Adevăratul prestigiu al romanului autohton avea să se constituie abia după primele două decenii ale

secolului XX, cînd poezia avea deja o tradiţie naţională cunoscută şi respectată sau chiar exaltată (apropo de Eminescu, geniul romantic, mort tînăr etc.). Genul epic intra în concurenţa cu cel liric cu un handicap greu. Partida era – de fapt – dinainte pierdută.

Să mai adăugăm şi o altă categorie de explicaţii folosite adeseori în legătură cu apariţia tîrzie şi apoi cu evoluţia romanului românesc: cele sociologizante. Istoricii literari s-au referit sistematic la constituirea dificilă în spaţiul românesc a unei burghezii urbane care să fi furnizat în secolul XIX atît materie narativă, tipologii şi conflicte sociale, cît şi un public consumator de romane. În 1848, principatele române au preluat spiritul revoluţionar al Europei occidentale, însă într-un sens mai general iluminist şi naţional: grupurile de intelectuali care au făcut revoluţie în principatele dunărene au urmărit crearea unor structuri administrative şi culturale moderne, apte să reducă retardarea istorică faţă de Vestul continentului. În rest, aici nu se produsese încă nici o industrializare, nu existau capitaluri economice active şi nu apăruse o clasă burgheză. Aceste fenomene încep să apară abia în deceniile dinspre sfîrşitul secolului şi ating nivele de dezvoltare spectaculoase în secolul XX, după primul război mondial, cînd şi romanul va înflori. Din punctul de vedere al sociologilor culturii, *quod erat demonstrandum*.

2. Începuturile romanului românesc

Dincolo de aceste explicaţii mai mult sau mai puţin justificate, romanul românesc rămîne cu o istorie – ziceam – relativ recentă. O vom parcurge în continuare în rezumat, urmărindu-i etapele principale. Deocamdată – „preistoria" genului.

Romanul de tip bestiariu al lui Dimitrie Cantemir, **Istoria ieroglifică** (1705), e un precedent izolat. Nu existase în principatele

române o literatură medievală, doar scrieri istoriografice, bisericești, administrative ş.a.m.d. Savant multilateral, mare personalitate intelectuală europeană, Cantemir a folosit modele din alte culturi. Romanul aplică un cifru animalier istoriei epocii, printre personaje numărîndu-se şi autorul (fiu de domnitor, domnitor el însuşi pentru o scurtă perioadă, apoi exilat în Rusia, unde a devenit prinţ al imperiului şi consilier al lui Petru cel Mare). Amuzantă ca orice operă de gen, foarte savant construită, intertext bogat, cu savuroase note ironice şi parodice, **Istoria ieroglifică** rămîne o mostră excepţională, dar fără legătură cu ideea de literatură naţională, la a cărei constituire n-a participat. S-a editat – de altfel – abia în 1883.

Un nou start se produce după aproape un secol şi jumătate: din 1845 datează primul roman al începuturilor propriu-zise ale genului în spaţiul literar românesc: **Elvira sau amorul făr' de sfîrşit**. Amănunt semnificativ: se cunosc doar iniţialele autorului, D.F.B. Despre **Istoria lui Alecu Şoricescu**, scris în anii imediat următori, se ştia în mici cercuri intelectuale ale vremii, însă n-a fost publicat decît după peste o sută de ani, deşi autorul era – de astă-dată – una dintre cele mai respectate personalităţi literare, intelectuale şi politice ale principatelor şi apoi ale României unite a secolului XIX: Ion Ghica. Pînă în jurul lui 1860 apar în total doar 14 romane. În anii '60-'70-'80, ritmul creşte prea lent, pînă la circa 20 de titluri pe deceniu. Abia după 1890 se poate vorbi despre o producţie de romane româneşti, adică de o instituţionalizare a genului. Cum e şi firesc, traducerile cuceriseră deja piaţa ceva mai devreme, cu 29 de titluri în anii '40, 73 în anii '50 şi din ce în ce mai multe în continuare, marea majoritate franţuzeşti, de la Benjamin Constant şi Balzac la Dumas şi romanele de mistere, admiţînd – totuşi – şi modelele germane sau engleze cele mai celebre (**Suferinţele tînărului Werther**, **Robinson Crusoe**, **Călătoriile lui Gulliver**, Walter Scott, Dickens) (inventarul a fost făcut de istoricii literari din „şcoala" lui Paul Cornea, în primul rînd de el însuşi).

Romanele acestei perioade sînt fără excepţie naive, tipic-începătoare. Modelele franţuzeşti sînt adaptate aproximativ la realitatea geografică şi onomastică locală. Tehnic vorbind, predomină omniscienţa narativă a persoanei a treia. E utilizată şi persoana întîi auctorială, ceea ce oferă astăzi efecte „postmoderne" atrăgătoare, doar că neintenţionate, datorate stîngăciei romancierilor-debutanţi, care nu că ar ţine să se „dezvăluie" ca instanţe narative, ci – invers – inabilitatea nu le permite să se disimuleze eficient în text. Personajele sînt tipice în sens clasic, în timp ce conflictele sînt fie romanţioase, fie naiv-realiste, naiv-„balzaciene". Naivitatea nu e doar a autorilor, ci şi a retoricii genului, încă ne-exersate. Altfel, printre primii curajoşi se întîmplă să se afle remarcabili poeţi sau prozatori ai speciilor scurte: alături de Ion Ghica, un Mihail Kogălniceanu sau un Dimitrie Bolintineanu, scriitori de prim-plan ai generaţiei care a premers-o pe a „Junimii". Nici ei nu pot face mare lucru la vremea respectivă. Le rămîne meritul pionieratului. Multe încercări sînt abandonate pe parcurs, rămase la doar cîteva foiletoane apărute în presa timpului. Chiar şi romanele încheiate sînt scurte (între 60 şi 120 de pagini). Lipsa de anvergură traduce imaturitatea unui întreg sistem literar incipient.

Romanul lui Nicolae Filimon, **Ciocoii vechi şi noi** (1862-1863 în revistă, 1863 în volum), considerat şi el „primul roman românesc" în sensul atingerii unui standard acceptabil de originalitate şi valoare estetică, ţine de aceeaşi categorie a balzacianismului naiv. E mai degrabă o sinteză a posibilităţilor acestei perioade de început decît un adevărat pas mai departe. Cu aceleaşi tehnici narative sînt obţinute rezultate mai bune, dar nu radical diferite. Personajele, conflictele nu se modifică. Pe scurt, **Ciocoii vechi şi noi** (roman rămas şi el la jumătate – un volum din două anunţate) fixează datele celorlalte încercări din anii '40-'80 ai secolului XIX într-o formă coerentă, percutantă şi reuşeşte să impună prin protagonistul Dinu Păturică o figură de Julien Sorel autohton.

Tot de această perioadă ţin şi **Amintirile din copilărie** ale lui

Creangă (1881-1882, plus o completare apărută postum, în 1892). Aspectul lor memorialistic e înşelător: biografia autorului, care le-a furnizat materia primă, nu e evocată pur şi simplu, ci prelucrată savant, supusă unui decupaj şi unei reconstrucţii de tip ficţional, marcată şi prin introducerea unei distincţii onomastice între protagonistul-copil-narator-la-persoana-întîi şi prozatorul matur menţionat pe copertă. Dificultatea integrării **Amintirilor...** în istoria romanului autohton nu se datorează doar ignorării ficţiunii în favoarea memorialisticii. A contat şi faptul că, înaintea lor, Creangă scrisese şi poveşti-poveşti, basme cu prinţi şi zmei, prelucrînd la fel de savant modele folclorice, încît, la o privire superficială, ilustra de minune rolul „povestitorului". Apoi, **Amintirile din copilărie** făceau figură total aparte faţă de modelul în curs de constituire al romanului românesc din perioada în discuţie: acesta era fictiv şi omniscient, în timp ce **Amintirile...** se înfăţişau memorialistice şi subiective; tematic, romanele celelalte erau urbane şi incipient-burgheze, pe cînd **Amintirile...** se desfăşoară în lumea rurală; cadrul general al **Ciocoilor vechi şi noi** şi al textelor similare era socio-istoric, pe cînd Creangă se plasează într-o lume arhaică, anistorică, în care proiectează o variantă a mitului vîrstei de aur. Nu e – aşadar – pînă la urmă de mirare că **Amintirile din copilărie** n-au influenţat evoluţia romanului românesc. Nici n-aveau cum: imaturitatea acestuia din urmă era incapabilă să asimileze subtilitatea de concepţie a capodoperei atît de „speciale" a lui Creangă.

3. Sfîrşitul începuturilor: romanul românesc se profesionalizează

În ultimul deceniu al secolului XIX, modelul romanesc al investigaţiei socio-istorice depăşeşte etapa naivităţilor şi înregistrează primele titluri de vîrf. Producţia autohtonă creşte vizibil, pînă la circa 100 de titluri între 1890 şi 1910, chiar dacă nivelul general rămîne

modest şi nu va progresa substanţial – cum am mai spus de cîteva ori – pînă după primul război mondial. Abia de-atunci încolo vom putea vorbi – în sfîrşit – despre o instituţie a romanului în literatura română şi despre o istorie autohtonă a genului.

În 1894, Ioan Slavici, „Romancierul" grupului de la „Junimea", publică **Mara**, iar Duiliu Zamfirescu, apropiat aceluiaşi cerc literar, inaugurează **Romanul Comăneştenilor**, ciclu încheiat în 1906 (datele primelor apariţii în reviste). **Mara** e considerată cea mai valoroasă realizare locală a genului înainte de perioada interbelică. Titlul primului volum din ciclul lui Duiliu Zamfirescu e emblematic pentru amîndoi: **Viaţa la ţară**. Altfel spus, romanul românesc nu-şi poate atinge nivelul maxim în secolul XIX decît prin imagini ale lumii rurale. Cînd naraţiunea se mută la oraş, fie în Transilvania, ca la Slavici, fie în Regatul României, ca la Duiliu Zamfirescu, dăm de un fel de sate mai mari. La amîndoi, scriitura se profesionalizează, construcţia romanescă devine mai solidă, mai coerentă, articulată pe spaţii mai ample, personajele sînt mai complexe, analiza socială – mai atentă, mai profundă. Deşi linia panoramelor ţărăneşti va mai înregistra în secolul XX cîteva capodopere – în primul rînd **Ion** şi **Răscoala** de Liviu Rebreanu şi **Moromeţii** de Marin Preda –, ea nu va juca un rol major în istoria romanului autohton, care, în marea lui majoritate, se va urbaniza rapid.

4. Trei decenii explozive în prima jumătate a secolului XX: anii '20-'30-'40

După ce primul război mondial încetează şi se aşterne pacea, literatura română... explodează! Piaţa culturală, care crescuse notabil în deceniile precedente, devine extrem de dinamică şi-şi dezvoltă reţele instituţionale foarte ramificate. Progrese care se produc în cadrul mai general al evoluţiei întregii ţări. Destrămarea Imperiului Austro-Ungar a permis Regatului României să includă toate

teritoriilor româneşti şi să devină un stat foarte important în regiune. Creşterea economică a fost în anii care au urmat fabuloasă. S-au dezvoltat industriile, extracţiile de materii prime, sistemul bancar, comerţul. Moneda naţională a devenit una dintre cele mai puternice şi mai stabile din Europa. Viaţa politică se maturizase. Sistemul democratic al monarhiei constituţionale funcţiona remarcabil încă din ultimele decenii ale secolului XIX. După primul război s-au adăugat noi reforme administrative şi electorale. S-a elaborat una dintre cele mai liberale constituţii din Europa acelei perioade (Constituţia de la 1923). Pe măsură ce prospera, România Mare (cum i se spunea pe atunci) a devenit o atractivă ţară de imigraţie (fusese aşa ceva – dar în mai mică măsură – încă din secolul precedent). E adevărat că mare parte din populaţie a rămas rurală, deci mai puţin evoluată în sensul civilizaţiei momentului, dar economic – oricum – activă, ceea ce a făcut ca ţara să fie unul dintre marii producători mondiali de cereale. În rest, în spaţiile urbane – modernizare accelerată, efervescenţă, cosmopolitism. România a ajuns să se compare cu statele occidentale, a fost supranumită „Belgia Orientului", iar Bucureştiului, capitala ţării, i s-a spus „Micul Paris" sau „Parisul Estului".

Piaţa culturală a epocii se sincronizează şi ea cu cele occidentale: viaţa teatrală se animă, plasticienii de avangardă obţin recunoaştere europeană, Bucureştiul creativ, boem şi monden capătă bosa unei veritabile capitale artistice. Din punctul de vedere care ne interesează aici, cel al culturii scrise, saltul e colosal. România devine parcă peste noapte o ţară de ziare şi cărţi: presa, înmulţită incredibil, frenetică, invadează piaţa, sistemul editurilor se consolidează, impunînd nume de case mari, reţeaua de librării asigură o desfacere abundentă şi diversă, inclusiv prin comenzi prompte şi regulate de carte şi periodice din străinătate. Meseriile scrisului, în special jurnalistica, atrag sute şi mii de noi profesionişti.

Atare cadru general face „explozia" literaturii române perfect explicabilă. În toate genurile, producţia creşte brusc. Fapt relevabil: pentru prima dată în istoria culturală autohtonă se poate vorbi despre

un sistem complex şi matur de receptare critică a operelor actualităţii. Pînă atunci existaseră precursori meritorii, în frunte cu Maiorescu, însă abia în epoca interbelică se poate vorbi despre generaţii de critici şi despre o operaţiune amplă, constantă de evaluare şi clasare a fluxului editorial. Firește, pe primul loc al impetuozităţii se plasează romanul – din nou în premieră naţională, după ce nici primele două decenii ale secolului XX nu reuşiseră să-l impună înaintea speciilor scurte, încă foarte prestigioase pînă la primul război. De-acum încolo – însă – piaţa literară românească va fi dominată continuu de roman, indiferent de momentul istoric sau de regimul politic. Ca peste tot în lume.

Orice tentativă de descriere a peisajului romanesc interbelic se loveşte de două dificultăţi principale. Prima este chiar cantitatea. Pentru anul 1937 – de pildă – au fost înregistrate 360 de titluri. Bibliografii complete nu există deocamdată. A doua dificultate e diversitatea producţiei din epocă. În marile literaturi occidentale care au parcurs treptele-standard ale evoluţiei culturale europene, dincolo de pluralitatea aşa-zicînd „naturală" a formulelor retorice dintr-o perioadă dată, se poate identifica relativ uşor modelul central, paradigma dominatoare. În spaţiul românesc al epocii interbelice se petrece procesul complicat şi în bună măsură confuz de recuperare rapidă a retardărilor moştenite, etapele restante fiind „arse" în paralel cu lansarea formulelor moderne de ultimă oră. A rezultat – nu doar în ceea ce priveşte romanul, ci literatura în ansamblu – o varietate mai rar întîlnită, un simultaneism aiuritor de vîrste retorice şi estetice diferite, ca şi cînd mai multe epoci culturale s-ar fi suprapus într-una singură. Aiuritor şi totodată fascinant. Şi deloc uşor de sistematizat.

Inventariez – în continuare – cele cîteva modele mari de roman ale perioadei menţionînd numai numele şi titlurile cele mai reprezentative.

Cea mai gravă restanţă a secolului XIX era cea a tablourilor socio-istorice de speţa balzacianismului omniscient. Netrecînd decît

accidental de faza tatonărilor, începuturile româneşti în materie nu reuşiseră să ţină pasul cu evoluţia europeană a genului, lăsînd proza locală fără baza solidă pe care doar romanul realist o poate constitui. Cîteva nume mari ale literaturii autohtone au contribuit la umplerea acestui gol în perioada interbelică. În primul rînd Mihail Sadoveanu şi Liviu Rebreanu. Consideraţi – amîndoi – clasici de primă mărime ai culturii naţionale, ei au scris romane esenţiale pentru istoria prozei româneşti. Sadoveanu, autor de o prolificitate uluitoare, a publicat circa o sută de cărţi (cifra exactă e greu de determinat datorită numărului mare de reeditări şi culegeri cu configuraţii variabile), dintre care **Hanu Ancuţei** (1928), **Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă** (1929), **Creanga de aur** (1933), **Fraţii Jderi** (trilogie – 1935-1942), **Divanul persian** (1940) sînt considerate capodopere. Toate sînt romane istorice, medievale, substanţial diferite – însă – de modelul Walter Scott: la Sadoveanu, un foarte subtil aer livresc şi mitic idealizează spaţiul epic. Excelenţa autorului se manifestă – de asemenea – la nivel stilistic, registrele lingvistice, inclusiv dialectale, fiind amestecate cu mare rafinament pînă la obţinerea unei „paste" narative extrem de personale. Preţul acestei magii a limbajului e pe măsură: Sadoveanu e – practic – intraductibil. Liviu Rebreanu beneficiază şi el de autoritatea a două capodopere, deja citate, **Ion** (1920) şi **Răscoala** (1932), tablouri ţărăneşti tradiţionale. Un alt roman, **Gorila** (1938), încearcă o analiză politică a epocii. Tipic prozator realist în cele două opere ale sale de vîrf, Rebreanu a scris şi lucruri care ies din modelul omniscienţei narative puse în slujba investigaţiei sociale: a experimentat formule varii, între care cea din **Pădurea spînzuraţilor** (1922), roman de război cu miză psihologică, influenţat de modernismul introspectiv (considerat şi dostoievskian), interesant – în plus – prin tematica multietnică (protagonistul, ofiţer român în armata pestriţă a Imperiului Austro-Ungar, e obligat să lupte pe front împotriva armatei române, caz particular al unei drame identitare resimţite atunci şi de militari cehi, germani, evrei ş.a.m.d.); sau cea din **Adam şi Eva** (1925), roman metempsihotic.

Clasa realismului istoric/social/politic ca tematică şi omniscient ca tehnică narativă a fost alimentată de numeroşi alţi prozatori interbelici de plan secund, între care Cezar Petrescu, autor de cicluri cu ambiţii de „frescă" a epocii, Ion Agîrbiceanu, Constantin Stere, Ionel Teodoreanu, foarte popular pentru cărţile sale cu adolescenţi prinşi în mrejele primelor iubiri, I. Peltz, Ion Călugăru, George Mihail Zamfirescu, Mircea Damian etc. Deasupra lor şi cel mai „balzacian" e G. Călinescu în **Enigma Otiliei** (1938), excelent roman în care reţeta e reluată programatic şi parodiată în acelaşi timp.

Tot aici, alături de ciclurile produse în serie de Cezar Petrescu şi de ceilalţi „realişti sociali", trebuie menţionat şi romanul de consum din epocă. El îşi dezvoltă modele autohtone predilecte, mai ales romanţioase şi erotice, contribuind substanţial la difuzarea în masă şi – în consecinţă – la instituţionalizarea romanului în genere. Campionii acestor produse sentimentale de larg uz: Mihail Drumeş, Octav Desilla şi alţii, industrioşi, inferiori înainte-numitului Ionel Teodoreanu.

Pe filiera sa principală şi aşa-zicînd „contemporană", adică în sincronie cu literatura europeană din epocă, romanul românesc interbelic a exersat abundent şi divers formulele moderniste, de la psihologism şi pînă la cele mai radicale experimente avangardiste. O influenţă majoră a exercitat Proust, receptat foarte prompt şi foarte favorabil în mediile literare locale, mai prompt şi mai favorabil decît în aproape întreaga Europă culturală. La fel de popular a fost André Gide. Emuli a avut şi Joyce, deşi cel mai important prozator modernist român, Camil Petrescu, l-a respins, preferîndu-l pe autorul lui **À la recherche...**

Romanul introspectiv şi digresiv, de analiză psihologică la persoana întîi narativă îşi are etaloanele autohtone în cele două capodopere ale lui Camil Petrescu, **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război** (1930) şi **Patul lui Procust** (1933). Ambele adaugă notabile valori de construcţie: primul e fracturat în două părţi

contrastante (conform titlului), în două „etaje" distincte, între ele creîndu-se o tensiune psihologică, morală, filozofică; iar cel de-al doilea e compus din secţiuni atribuite mai multor naratori, comentaţi la rîndul lor, în notele de subsol, de o voce auctorială care acreditează astfel „realitatea" ficţiunii romaneşti. Alături de Camil Petrescu, figura „clasică" a romanului românesc modern e Hortensia Papadat-Bengescu (singura scriitoare dintre numele mari ale literaturii române de pînă la al doilea război mondial). Principalele ei cărţi compun **Ciclul Halippilor**: **Fecioarele despletite** (1926), **Concert din muzică de Bach** (1927), **Drumul ascuns** (1932) şi **Rădăcini** (1938). Deşi nu apelează la naratori la persoana întîi, romanele Hortensiei Papadat-Bengescu mizează tot pe introspecţie, păstrînd – pe de altă parte – o dimensiune de caracterologie care le face să-şi menţină şi aspectul de „fresce" sociale, adeseori împinse în caricatură. Amîndoi se ocupă de lumea citadină, aristocratică, mondenă, intelectuală, complicată sufleteşte, maladivă.

Cîţiva buni autori au populat această clasă romanescă în anii '30: Anton Holban, Mircea Eliade (viitorul istoric al religiilor celebru în întreaga lume în deceniile postbelice), Mihail Sebastian, Gib Mihăescu, M. Blecher. Cîte unul sau mai multe titluri ale fiecăruia dintre ei sînt citabile între cele mai bune romane româneşti din epocă. Alţi autori moderniști notabili: Felix Aderca, Ticu Archip, Cella Serghi, Constantin Fîntîneru, Ion Biberi, Octav Şuluţiu etc.

Rămîn de inventariat formulele moderniste mai speciale, mai „marginale" faţă de proustianismele de tot felul. Romane avangardiste, „trăsnite" au scris Tudor Arghezi (unul dintre marii poeţi moderni ai secolului XX), H. Bonciu, din nou Felix Aderca etc. Între puţinele texte ale ciudatului Urmuz, „părintele" avangardei româneşti (sinucis în 1923), unul, şi anume **Pîlnia şi Stamate**, e subintitulat „roman în patru părţi", deşi nu are decît cîteva pagini. Dincolo de absurdul afişat şi de aspectul burlesc rezultat din utilizarea subtilă a automatismelor vorbirii (Urmuz fiind un comediograf şi

totodată un filozof al limbajului), formulele tradiţionale ale „Bildungsroman"-ului, ale romanului de familie şi ale celui de dragoste sînt respectate în liniile lor esenţiale. Mesajul e – de fapt – o sentinţă categorială: stereotipe, artificiale, reţetele genului îl fac stupid şi ridicol. Redusă la scară pînă la dimensiunea liliputană suficientă pentru ca demonstraţia să fie făcută, specia prin excelenţă amplă a narativităţii îşi află în **Pîlnia şi Stamate** parodia dezlănţuită.

În sfîrşit, o operă de primă mînă recuperează restanţa pe-atunci încă recentă (dacă se poate spune aşa) a începuturilor modernităţii: cea a „decadentismului" de sfîrşit de secol XIX. E vorba despre **Craii de Curtea-Veche** (1929) de Mateiu Caragiale (fiul marelui „junimist"), mic roman cu scriitură poetic-barocă, încărcat de simboluri obscure, învăluit într-o atmosferă misterios-iniţiatică. Nu e de mirare că posteritatea lui s-a transformat într-un cult.

Inventar suficient de bogat pentru a conchide că pînă către mijlocul secolului XX romanul românesc reuşise să anuleze handicapul startului întîrziat şi să se „sincronizeze" (concept folosit în epocă de E. Lovinescu, cel mai important critic român modernist) cu evoluţia internaţională a genului. Diversificată şi emancipată, susţinută de-acum de destule nume mari şi opere de vîrf, întreaga literatură autohtonă părea pregătită pentru viitoare afirmări pe piaţa culturală europeană şi mondială de după cel de-al doilea război mondial.

5. Nimic nou în primii ani postbelici; apoi – un (aproape) deşert proletcultist (anii '50)

Din păcate, istoria a vrut altfel. Deciziile politice ale marilor puteri au blocat manifestarea liberă a vieţii culturale româneşti, ca şi pe aceea a societăţii în ansamblu. Rămasă după război în zona de influenţă a Uniunii Sovietice şi sub ocupaţia (neoficială) a Armatei Roşii (pînă în 1957), România a fost transformată în cîţiva ani într-un

stat totalitar dirijat de la Moscova. „Republica Populară" a fost proclamată la 30 decembrie 1947, cînd Regele Mihai a fost silit să abdice. De-atunci şi pînă la 22 decembrie 1989, ţara s-a aflat sub dictatură comunistă.

În 1945-46-47, nimic nou nu s-a înregistrat în materie de literatură în general şi de roman în special. Formulele deceniilor precedente continuau să domine piaţa de carte. Primelor tatonări ale unui „existenţialism" local (Mihail Villara, Sorana Gurian, Dinu Pillat, Alexandru Vona – romanele ultimilor doi fiind publicate mult mai tîrziu) le-a lipsit şansa unor continuări mai substanţiale, imposibile după instalarea regimului comunist. Practic nici un mare roman nu apare în acei primi doi-trei ani de după încheierea războiului. Dintre numele grele ale perioadei precedente, Rebreanu, Mateiu Caragiale, Holban, Gib Mihăescu, Blecher, Sebastian muriseră (ultimul – în 1945), Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu nu mai publică aproape nimic, Mircea Eliade, autor foarte prolific în anii '30, emigrase către sfîrşitul războiului. Cîteva nume vor mai reveni după instaurarea regimului comunist, dar cu cărţi tarate de tezismul impus de ideologia oficială.

Ca peste tot în ţările din Europa Centrală şi de Est în care Uniunea Sovietică şi-a impus sistemul după război, prima etapă a dominaţiei comuniste a fost şi în România de tip stalinist, bazată pe o represiune dură, pe teroare şi arestări în masă. Mono-partidismul a luat locul pluripartidismului. Libertatea cuvîntului şi libertăţile individuale au fost suspendate. Toate sistemele instituţionale au trecut sub comandă strict centralizată. Industriile private au fost confiscate spre a fi transferate „în proprietatea întregului popor". Întreprinzătorii din comerţ şi servicii au fost eliminaţi, afacerile lor fiind integrate în reţele administrate de la centru. Terenurile agricole au fost fie preluate direct de către stat, fie comasate cu forţa în vaste suprafeţe lucrate în comun. Elitele politice, militare, sociale, economice, culturale au devenit ţinta represiunii organizate. Foşti miniştri sau înalţi funcţionari în administraţie, ofiţeri de carieră, aristocraţi, proprietari

de industrii sau de terenuri agricole, artişti, intelectuali de elită, profesori universitari, dar şi oameni simpli care se opuseseră noului regim, studenţi, ţărani care n-au vrut să-şi cedeze de bună voie terenurile au ajuns – şi mulţi au murit – în puşcării şi lagăre de muncă. Vechea Românie a fost distrusă metodic, în locul ei fiind aşezată utopia totalitară a unei „lumi noi".

Într-o „lume nouă" era nevoie şi de o „cultură nouă". Drept care a fost importat din Uniunea Sovietică modelul „realismului socialist". Trecute sub controlul strict al politrucilor comunişti, presa şi instituţiile artistice au devenit mecanisme de propagandă politică. Utilizînd o cenzură extrem de dură, ideologii partidului unic n-au mai lăsat timp de aproximativ un deceniu şi jumătate să iasă la suprafaţă decît producţii atent verificate ideologic. Numeroşi artişti ai „lumii vechi" au fost arestaţi sau au avut interdicţie de semnătură. Alţii au colaborat cu noul regim şi au compus opere proletcultiste. Rămînînd doar la domeniul romanului: extrem de puţin se poate reţine din abundenta maculatură propagandistică a epocii. Tematic, şirurile lungi de cărţi scrise la comandă nu făceau decît să reia obsesiv cîteva clişee: muncitorii victorioşi construiau o ţară nouă, ţăranii săraci, exploataţi în regimul trecut, îşi uneau pămînturile în „cooperative" (pe modelul colhozurilor sovietice). Tipologic, personajele erau polar opuse, conform cu teoria marxistă a „luptei de clasă": buni contra răi, aceştia din urmă fiind rămăşiţe ale „capitalismului putred". Învingea întotdeauna – firește – binele. Din punct de vedere retoric, tezismul mesajului era susţinut de o întoarcere hotărîtă la manierele narative tradiţionale, cu cît mai primitive, mai elementare, cu atît mai bine apreciate oficial. Subtilităţile de construcţie erau incriminate ca semne de sofisticare „burgheză". Introspecţia – denunţată ca „individualism" sau „intimism", culpe gravissime într-o societate „a tuturor". Sute de romane compuse cu atare „poetică", asemănătoare între ele ca nişte uniforme, scrise parcă de un singur autor suprapersonal, au umplut în anii '50 librăriile şi bibliotecile. Irecuperabile estetic, ele merită analizate doar sociologic sau ca mostre de umor involuntar. Deşi la

vremea lor n-au prea stîrnit rîsul nimănui...

Rămîne – totuşi – ceva? Spre deosebire de poezia publicată în epocă, integral rebutată, genul epic s-a salvat – da – printr-o mică serie de titluri care au reuşit să se sustragă regulilor malformării. Nu opunîndu-li-se pe faţă, căci cenzura n-ar fi lăsat asemenea gesturi să treacă la publicare, ci ocolindu-le cu aerul că li s-ar conforma. Incredibil la prima vedere, două capodopere ale romanului românesc dintotdeauna datează din anii '50: **Bietul Ioanide** (1953) de G. Călinescu şi **Morometii** (1955) de Marin Preda. Lîngă ele – altele cîteva menţionabile, distorsionate ideologic pe unele porţiuni, dar şi cu multe pagini de bună proză: **Desculţ** (1948) de Zaharia Stancu, **Străinul** (1955) şi **Setea** (1958) de Titus Popovici, **Cronică de familie** (1956) de Petru Dumitriu, **Groapa** (1957) de Eugen Barbu, **Scrinul negru** (1960) de acelaşi G. Călinescu. Secretul de fabricaţie al acestor cărţi a fost unul şi acelaşi: cuminţi din punct de vedere tehnic, ele şi-au plasat acţiunea înainte de instalarea comunismului, descriind ori părînd că descriu trecutul în conformitate cu doctrina oficială. În toate apar aristocraţi decadenţi, ţărani săraci şi cinstiţi, muncitori progresişti, lumpeni trăitori în mizerie într-o societate neîndurătoare. Însă critică socială făcuse literatura şi înainte de noul regim. Investigarea energică a realităţii, nu o dată exagerată, fie patetică, fie acidă, persiflatoare, e pîinea cea de toate zilele a prozei dintotdeauna. Încît satira antiburgheză din aceste romane scăpate din pustiul proletcultist nu e în sine compromiţătoare. Acolo unde s-au adăugat clişeele ideologice ale epocii, rezultatul e supărător (eufemistic spus). Trilogia **Cronicii de familie** – de pildă – merge foarte bine pe aproape o jumătate din întinderea sa, oferind o splendidă proză socială, de caractere, cu descripţii somptuoase şi subtile, cel mai cuprinzător tablou al aristocraţiei româneşti a secolelor XIX-XX, pentru ca apoi, pe măsură ce firele narative avansează către deceniile precomuniste, să eşueze în tezismul „decadenţei" şi „extincţiei" unei „lumi bolnave". În **Străinul** şi **Setea**, unde printre personaje apar comuniştii luminaţi de dinainte de

comunism, mistificarea e şi mai gravă. Pe treapta de sus stau romanele în care distanţarea faţă de trecutul apropiat e ironică şi satirică. Aici, indistincţia dintre reţetele perene ale literaturii de gen şi eventualul tezism politic e deplină. Satisfăcută la nivel tematic, cenzura s-a păcălit admiţînd ieşirea la suprafaţă a unor valori estetice de-a dreptul subversive faţă de standardele rudimentare şi depersonalizate ale „realismului socialist". **Bietul Ioanide**, care inventariază cu vervă devastatoare elitele aristocratice şi intelectuale ale anilor '30, e o capodoperă de roman caricatural. Celălalt titlu de vîrf al perioadei – poate cea mai valoroasă operă a întregii literaturi române din jumătatea a doua a secolului XX – a impus prin Ilie Moromete unul dintre cele mai puternice personaje ale prozei autohtone: în savuroase tuşe ironice datorate deopotrivă naratorului auctorial şi protagonistului, satul de dinainte de război e fixat într-o imagine memorabilă.

6. Alte trei decenii explozive: anii '60-'70-'80

Cînd sistemul comunist trece la faza „dezgheţului", în jurul lui 1960, şi mai ales odată cu debutul etapei (pseudo)liberale de după 1965, „realismul socialist" e abandonat şi ţesuturile brutal sfîşiate ale culturii naţionale încep să se refacă. Se deschide astfel o a doua perioadă de *„boom"* al romanului românesc. Aproape totul devine posibil în condiţiile unei cenzuri mult mai relaxate, înăsprite din nou abia în anii '80, cînd avea să fie deja prea tîrziu pentru a mai stopa elitele artistice şi intelectuale reconstituite de-a lungul deceniilor precedente. Doar contestaţia directă, explicită a regimului şi a liderului absolut n-a fost permisă după 1965. În rest, din motive de strategie conjuncturală, noua doctrină oficială a chiar încurajat incriminarea abuzurilor proletcultiste, ceea ce a stimulat apariţia unei avalanşe de romane ale aşa-numitului „obsedant deceniu" (anii '50). Satira politică şi socială cu ţinte mai apropiate în timp, venind pînă la

prezentul imediat, a fost obstrucţionată uneori, dar tolerată în genere, pînă la forme foarte ascuţite. Audienţa imensă a cărţilor de acest fel s-a datorat şi faptului că, în afara discursului doctrinar comunist, sistemul n-a permis editarea unor investigaţii istorice, sociologice, politologice specializate care să fi luat în discuţie perioada postbelică. Drept urmare, romanul a ţinut loc de ştiinţe umane. Au fost şi cazuri de interdicţie efectivă, de blocaj încă dinainte de publicare sau de incriminare publică după aceea. Pe ansamblu însă, genul epic s-a desfăşurat impetuos, înregistrînd – ziceam – al doilea *„boom"* al scurtei sale istorii locale.

Harta romanului românesc din anii '60-'80 înfăţişează – din nou – o mare diversitate de formule narative. Din acest punct de vedere, situaţia din epoca interbelică se repetă. Ca şi atunci, literatura autohtonă are din nou de recuperat un decalaj. Unul care nu trebuie echivalat cu doar întinderea efectivă a perioadei „realismului socialist". Bilanţul ei nu se reduce la o retardare de circa un deceniu şi jumătate: un întreg metabolism intelectual şi creativ fusese bulversat. După o asemenea „calamitate" istorică, firele evoluţiei nu mai pot fi înnodate pur şi simplu. Odată „paranteza" proletcultistă închisă, artele locale nu pot face imediat un pas mai departe, ca şi cînd nimic nu s-ar fi întîmplat, nu pot trece de la modernismul antebelic la postmodernismul care ar fi trebuit să urmeze. Ţesuturile sfîşiate ale unei culturi naţionale se refac greu şi operaţia presupune întoarceri la faze anterioare, reluări ale unor experienţe deja consumate, reconstituiri ale unor etape cîndva clasate. Într-un fel, totul trebuie luat de la capăt.

Şi – într-adevăr – literatura română a anilor '60-'70 avea să fie încă o dată una eclectică, de o varietate mai mare decît aceea a oricărei faze „normale" din istoria artelor, în care diversitatea se organizează în jurul cîte unui model dominant. Se va impune unul – cel postmodern – abia după 1980. Pînă atunci, rămîn active reţetele romanului tradiţional, singurele care se menţinuseră de bine-de rău

sub cenzura proletcultistă, şi – mai ales – e redescoperit modernismul, cu întregul său registru de soluţii tehnice.

Să încercăm şi aici o sistematizare sumară. Marele romancier realist al epocii – şi probabil cel mai important scriitor român al celei de-a doua jumătăţi a secolului XX – rămîne Marin Preda, care urmăreşte în continuare destinele personajelor din **Moromeţii** în **Moromeţii**, II (1967), **Marele singuratic** (1972), **Delirul** (1975), încercînd şi el – pe de altă parte – formule narative mai moderne, fie cu naratori la persoana întîi, ca în **Intrusul** (1968) şi **Cel mai iubit dintre pămînteni** (1980), fie, ca în **Viaţa ca o pradă** (1979), în varianta „romanului memorialistic". Nici un alt autor român al ultimelor decenii n-a atins imensul său prestigiu. Prin volumul II din **Moromeţii**, în care acţiunea se mută după război, în primii ani ai regimului comunist, Preda inaugurase voga romanelor „obsedantului deceniu", pe care tot el avea s-o încheie practic prin **Cel mai iubit dintre pămînteni**, trilogie cu un fabulos succes de public. Panorame politice, critică socială, caracterologie se întîlnesc şi în romanele altor importanţi autori realişti ai perioadei, adeseori în compoziţii în care, în dozaje diverse, intră şi trăsături narative moderne: Zaharia Stancu, Constantin Ţoiu, Augustin Buzura etc.

Reluările şi aprofundările modelelor prozei moderne interbelice sînt – spuneam – numeroase. Pe linia centrală a romanului analitic se înscriu Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban, Norman Manea, Mircea Ciobanu, Bujor Nedelcovici, Dana Dumitriu, Mihai Sin, Gabriela Adameşteanu şi mulţi alţii. Nici unul n-a rămas – însă – la o singură formulă: Ivasiuc, Ciobanu şi Adameşteanu au la activ şi investigaţii romaneşti socio-politice, Dumitriu a compus o trilogie pe un subiect de secol XIX ş.a.m.d. Un joycean este George Bălăiţă. Faulknerian a fost considerat amplul ciclu romanesc semnat de Dumitru Radu Popescu. În cărţile lui Radu Cosaşu, confesiunea se colorează în nuanţe ironice. Variante europene mai recente tip *nouveau roman* îşi găsesc corespondenţi locali la Augustin Buzura, Sorin Titel, Vasile

Andru. Iar mitul şi/sau parabola, de obicei în descendenţă kafkiană, susţin remarcabile titluri de Ivasiuc, Ştefan Bănulescu, Octavian Paler.

Un capitol aparte trebuie rezervat romanelor scrise ori doar publicate în străinătate de autorii exilului postbelic, evadaţi din România comunistă. Cele mai importante sînt cele ale lui Paul Goma şi Dumitru Ţepeneag, ambii modernişti, deşi tematic foarte diferiţi: Goma, cel mai important dizident român, s-a dedicat dezvăluirii adevărului despre gulagul epocii, fiind considerat de comentatorii săi occidentali un „Soljeniţîn român", dar unul joycean în ceea ce priveşte tehnica narativă, pe cînd Ţepeneag, doctrinar al „onirismului" înainte de a fi silit să se exileze în Occident, a emulat experimentalismele „noului roman" francez. Exilul românesc al acestor decenii a mai dat – de asemenea – titluri de Constantin Virgil Gheorghiu, Vintilă Horia, Petru Dumitriu, Petru Popescu, Nedelcovici, Virgil Tănase, Herta Müller şi alţii (toţi sau aproape toţi reputaţi ca prozatori încă dinainte de a se exila).

În sfîrşit – modelul postmodern despre care am vorbit puţin mai înainte. Structurile romaneşti care aveau să intre sub incidenţa sa încep să fie prefigurate în jurul lui 1970 şi de-a lungul deceniului următor în cărţile unui mic grup de autori numiţi ulterior „Şcoala de la Tîrgovişte": Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Ţopa, Alexandru George. Primii doi au dat cîteva dintre capodoperele prozei româneşti postbelice. Romane notabile în acelaşi sens au dat şi Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Vintilă Ivănceanu, Sânziana Pop (primii – critici foarte cunoscuţi; ultimii – membri ai grupului „oniric"). În anii '80 li se vor adăuga experienţele altor cîţiva autori izolaţi, precum Alexandra Indrieş, Paul Georgescu, Marian Popa sau Ion Iovan, şi contribuţia masivă a unei noi generaţii literare, prima care-şi asumă programatic proiectul noii paradigme a postmodernităţii. Prozatorii acestei serii au mizat iniţial pe speciile scurte şi pe conceptul de „text", polemizînd cu formula greoaielor „fresce" ale „obsedantului deceniu", citite mai ales pentru interesul lor

politic. Au scris – totuşi – în anii '80 romane importante Mircea Nedelciu, Ştefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Sorin Preda, Constantin Stan, Stelian Tănase, Alexandru Vlad, Adina Kenereş, Bedros Horasangian, Viorel Marineasa, Cristian Teodorescu, Daniel Vighi şi, în anii '90, Ioan-Mihai Cochinescu, Mircea Cărtărescu (cel mai valoros poet al aceleiaşi generaţii), Adrian Oţoiu etc. Cel mai original experiment românesc în materie de roman postmodern rămîne **Femeia în roşu** (1990), opera ludică a trei autori: Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş (ultimii doi – remarcabili eseişti congeneri).

Cîteva zeci bune de titluri, de la **Morometii** la **Femeia în roşu**, compun stratul consistent al romanelor de prim-plan ale anilor '60-'70-'80. Nu le mai numesc aici pe toate (ele pot fi identificate în secţiunea „micului dicţionar" al principalilor romancieri români). La sfîrşitul lui 1989, cînd regimul comunist s-a prăbuşit, bibliografia celei mai populare specii a narativităţii era vastă, pe fundalul unei culturi creative – în general vorbind – foarte substanţiale: de fapt, o contracultură, opusă celei oficiale, propagandistice. Distorsiunile suferite de artele româneşti sub comunism, compromisurile estetice şi morale, eşecurile datorate instituţiei cenzurii sau cenzurii interioare cultivate de către regim rămîn de analizat; însă – pe ansamblu – realitatea bogată a bilanţului artelor din perioada comunismului post-proletcultist e incontestabilă.

7. Epilog în anii '90: trecutul, prezentul şi viitorul. Concluzii provizorii

Aproape nimic nou nu s-a mai întîmplat în literatura română şi – în particular – în evoluţia romanului de-a lungul anilor '90, ceea ce a creat unele frustrări şi a ridicat din partea unor comentatori două mari obiecţii. Cea dintîi priveşte în trecutul imediat şi constată inexistenţa unor mult-visate „cărţi de sertar". Cea de-a doua se referă la prestaţia

prezentă a prozatorilor autohtoni şi îi acuză de incapacitatea de a crea un „nou roman" care – pe de o parte – să spună adevărul integral despre sinistra noastră istorie comunistă acum, după ce ea s-a încheiat, şi – pe de altă parte – să fructifice estetic experienţele extraordinare ale anilor „tranziţiei" postcomuniste, ale unei lumi în schimbare, deja profund transformate, cu teme noi, cu alte obsesii, alte fantasme şi alte traume decît pînă în 1989.

Inadecvarea primei obiecţii se datorează unei evaluări greşite atît a situaţiei literaturii române din deceniile trecute, cît şi a producţiei de carte recente. E adevărat că după prăbuşirea regimului comunist au ieşit la iveală foarte puţine romane care n-au putut fi publicate atunci cînd au fost scrise – cele mai valoroase fiind **Adio, Europa!** de Ion D. Sîrbu (editat în 1992-1993, la 7-8 ani de la moartea autorului), **Femeia în roşu** şi **Scene din viaţa lui Anselmus** al lui Vasile Gogea (1990). Însă – după cum am arătat mai devreme – cenzura „slabă" de după 1965 permisese aproape orice, încît romanele cu dezvăluiri politice, precaute în unele cazuri, dar alteori foarte agresive la adresa sistemului, s-au publicat către sfîrşitul anilor '60 şi în anii '70-'80. Dorinţa de a vedea apărînd astăzi, *post factum*, o literatură dizidentă mai radical-anticomunistă decît cea de care am fost în stare la momentul potrivit nu e decît o naivitate uşor psihanalizabilă. În plus, atare atitudine ignoră romanele publicate pînă în 1989 doar în lumea liberă, de la cele ale lui Paul Goma la – să zicem – **Al doilea mesager** de Bujor Nedelcovici (1985). Editate în serie în ultimii ani, ele pot fi considerate un fel de „sertar" exportat şi tipărit doar în exil. Trebuie luat în calcul – apoi – valul de jurnale, memorii şi reconstituiri documentare care au invadat piaţa anilor '90 şi care depun mărturie despre tot ce s-a întîmplat în deceniile precedente. Sînt şi ele „literatură de sertar", deşi nu una de ficţiune.

Şi cea de-a doua obiecţie, aceea că prozatorii nu vin cu noi investigaţii asupra epocii trecute, ignoră datele reale ale problemei. De pildă, faptul că în postcomunism, adică într-o lume liberă, reconstituirea adevărului despre vechiul regim nu mai are de ce să

cadă în sarcina romanului, ca în anii '60-'80, ci în aceea a ştiinţelor umane, care nu mai sînt acum controlate politic şi pot face ceea ce au fost împiedicate să facă la vremea respectivă: istoricii, sociologii, politologii au în faţă un cîmp larg de mişcare şi o materie bogată de studiu. Cît despre absenţa cvasi-totală a romanelor despre schimbările de azi, ea îşi are explicaţiile ei. Asemeni confraţilor din întreaga Europă Est-Centrală, scriitorii români au optat frecvent după 1990 pentru jurnalistică: o experienţă nouă într-o lume nouă. Îi va veni şi timpul să fie exploatată literar. În mediile artistice s-a simţit nevoia mai generală a unui respiro, a unei perioade de reflecţie după un mare cutremur al istoriei.

Şi totuşi, de ce nu se vor fi produs în aceşti ani înnoiri ale structurilor romanului, ale retoricilor narative? Răspunsul cel mai la îndemînă este următorul: nici n-aveau cum să se producă! Postmodernitatea abia şi-a început cariera în deceniul trecut şi se află încă în faza de stabilizare. Într-un fel, ea a premers căderea regimului comunist, contrapunîndu-i un model al pluralismului. În orice caz, emergenţa noii paradigme a declanşat încă din anii '80 o restructurare de mari proporţii a întregului spaţiu cultural autohton. Alta similară nu mai poate veni prea curînd. Istoria creativităţii lucrează cu cicluri ample. N-o poate tulbura nici măcar o revoluţie politică.

*

Ce concluzii globale se pot trage la sfîrşitul acestei scurte prezentări a evoluţiei romanului românesc? În primul rînd, după numai un secol şi ceva, există o complexă istorie autohtonă a genului, cu etape, tendinţe, modele şi diversităţi remarcabile. De un nivel pe ansamblu onorabil, bilanţul romanului românesc numără o serie întreagă de autori de prim-plan şi cîteva zeci de titluri de vîrf ale literaturii naţionale. Retardările culturale şi fracturile istoriei politice l-au afectat, din păcate. De prea multe ori se poate vorbi despre o miză excesivă pe specific, pe teme locale, pe valori stilistice intraductibile,

ceea ce-i scade şansele de lansare internaţională. Pe de altă parte, specificitatea nu e valorificabilă nici ca pecete proprie: nu există o „şcoală" de roman românesc, o formulă proprie, recognoscibilă ca atare de către un cititor străin, ci doar complicata dinamică internă a unor modele inspirate din sau compatibile cu cele influente în lumea largă. Oricum, cine vrea să afle cîte ceva despre români şi despre cultura lor nu poate ocoli mărturiile marilor romancieri care au fixat în operele lor mituri naţionale şi imagini definitorii pentru un popor.

Cît despre viitor... Romanul românesc pare să se afle la ora unui nou start. Clipa de respiro va trece. Amestecul brutal al politicului în spaţiul literaturii e de domeniul trecutului. După eclectismul interbelic şi după cel post-proletcultist, va sosi – poate – momentul asumării depline a libertăţii şi a pluralităţii postmoderne...

1997

P.S. Evaluări valabile şi un deceniu şi jumătate mai tîrziu, cu toate că istoria genului n-a stat pe loc. Comentariile jurnalistice şi sistemul de promovare pus la punct între timp în întregul sistem editorial postcomunist au insistat asupra ideii că ultimul aproximativ un deceniu ar constitui o nouă perioadă de „*boom*" al romanului autohton, alimentat în special de autorii seriilor recent afirmate. Un bilanţ mai atent nu confirmă, deşi la inventar se reţin – fireşte – nu puţine titluri relevabile, unele de mare calitate.

În condiţiile în care romancierii de calibru ai deceniilor anterioare se retrag aproape *in corpore* din scenă, supravieţuitorii trăind din reluări ale vechilor formule, din reeditări sau reorganizări ale operelor (stimulate de moda recapitulativă a „seriilor de autor"), greul rămîne pe umerii generaţiei devenite „de mijloc", cea a „primului val postmodern": Mircea Nedelciu lucrează la **Zodia scafandrului**, pe care, stingîndu-se prematur, nu-l va mai încheia (se va publica, neterminat, în 2000), Gheorghe Crăciun finalizează **Pupa russa**

(2004) şi duce pînă în faza ultimelor retuşuri **Femei albastre** (postum, 2013), Radu Ţuculescu semnează, între altele, **Povestirile mameibătrîne** (2006), Horia Ursu vine cu **Asediul Vienei** (2007), Ioan Groşan dă un prim volum din **Un om din Est** (2010), Alexandru Vlad lansează **Ploile amare** (2011), iar Mircea Cărtărescu îşi duce la capăt trilogia **Orbitor** (1996, 2002, 2007), la care se adaugă **Travesti** (1994) sau **Enciclopedia zmeilor** (2003). Şi alţii contribuie, de la remarcabilul trio timşorean Mircea Pora-Viorel Marineasa-Daniel Vighi la bucureştenii Stelian Tănase sau Varujan Vosganian, ultimul reuşind performanţa singulară a **Cărţii şoaptelor** (2009). Nume deloc răsfăţate de critică: Petru Maier Bianu, Florin Toma, Alexandru Ecovoiu, Nicolae Stan, Theodor Denis Dinulescu (satiric de rară vocaţie), Virgil Raţiu (care şi-a reasamblat romanul modular **Cărţile cu Alfonz**, 1988, 2011) etc. Un fenomen neomologat e cel al prozatorilor clujeni de vîrste mijlocii, grup prolific, cu contribuţii foarte semnificative, sporit prin convertiri simultane: lui Ţuculescu, Ursu, Vlad li s-au alăturat astfel poeta Dora Pavel, criticii şi eseiştii Diana Adamek, Mihai Dragolea şi Corin Braga, istoricul şi scriitorul multilateral Ovidiu Pecican, deveniţi cu toţii prozatori – inclusiv romancieri – de forţă. Se pot aduce în discuţie şi **Acasă, pe cîmpia Armaghedonului** al Martei Petreu (2011), cărţile de de gen ale Ruxandrei Cesereanu, romanele mai recente ale Florinei Ilis. Alt poet convertit: Nichita Danilov, autor, mai nou, al unui şir de romane în stilul casei. Nu pot adăuga o „autoficţiune" *hors serie* precum **Exuvii** (1997), dar alţi comentatori o fac.

Nume rămase active din seriile mai vîstnice: Radu Mareş, cu **Cînd ne vom întoarce** (2010) ş.a. sau Gabriela Adameşteanu, cu **Provizorat** (tot 2010). Mai multe romane a publicat Mihai Zamfir, criticul devenit şi prozator fără să-şi fi abandonat meseria primă. Romancier a devenit către senectute psihiatrul şi eseistul Ion Vianu.

În sfîrşit, autorii şi romanele care prefigurează un „nou nou val": **Legături bolnăvicioase** (2002) şi **Intrarea Soarelui** (2008) de Cecilia Ştefănescu, **Raiul găinilor** (2004) şi altele de Dan Lungu,

Degete mici (2005), **Zilele regelui** (2008) şi **Toate bufniţele** (2012) de Filip Florian, **Trimisul nostru special** de Florin Lăzărescu (2005), **Fata din casa vagon** (2006), **Omoară-mă!** (2010) şi **Aleargă** (2013), **Derapaj** de Ion Manolescu (2006), **Teodosie cel Mic** de Răzvan Rădulescu (2006), **Cartea tuturor intenţiilor** (2008), **Apropierea** (2010) şi **Lunetistul** (2013) de Marin Mălaicu-Hondrari, **Noapte bună, copii!** de Radu Pavel Gheo (2010), **Matei Brunul** de Lucian Dan Teodorovici (2011) etc.

Liste orientative, fără ambiţii de exhaustivitate.

Despre cît postmodernism asumat se poate citi în toate aceste cărţi – cu alte ocazii...

2013

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II. APLICAŢII

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TRADIŢIONALIŞTI ŞI MODERNI

LIVIU REBREANU. SURPRIZELE REALISMULUI. TIPICITATE ŞI SCENARIU TRAGIC

De cîte ori am citit sau recitit Rebreanu în ultimii ani, paginile lui m-au surprins în cîte o privinţă. M-a surprins, întîi de toate, chiar faptul că Rebreanu mai poate ascunde ceva. Să fi fost acesta sentimentul cu care se citea Sadoveanu pînă acum opt sau zece ani, adică „vechiul" Sadoveanu? În tot cazul, proza lui Rebreanu e dintre cele în aparenţă resemnate cu propria lor neputinţă de a mai şoca: tradiţionalistă, obiectivă, realistă, cuminte, „incoloră" pe porţiuni mici, impresionantă doar prin „urletul mării" acumulat prin acţiuni ample, spectaculoase.

Şi totuşi! Am recitit **Ion** şi mi-au atras atenţia două lucruri care nu se prea potriveau cu ceea ce ştiam: rolul „apropierii" şi „îndepărtării", la începutul şi la sfîrşitul romanului, ale impersonalului narator pe drumul Pripasului; şi cîteva detalii de gesticulaţie şi de recuzită. Rolul mişcărilor naratorului mi s-a părut evident altul decît cel de „simetrizare" a romanului, cum zice un clişeu critic activ, aplicat şi **Pădurii spînzuraţilor**. Nimic simetric în desfăşurarea efectivă a romanelor, după cum nici revenirile din finaluri nu sînt identice cu scenele de început. În cu totul alte momente, cu semnificaţii radical schimbate (de la inocenţa iniţială pînă la vina finală), începuturile şi sfîrşiturile mi s-au părut mai degrabă a forma rame făcute să delimiteze, să decupeze şi să izoleze din fluxul continuu al realului. „Cazurile" astfel obţinute verifică perfect modelul clasic al tragediei şi au o valoare paradigmatică, simbolică la urma urmei. Realismul

prozei începe, atunci, să devină o husă care ascunde altceva. Deviate într-o oarecare măsură de la norma realistă mi s-au părut şi o serie de detalii. Încărcătura lor semnificativă era prea mare şi făcea vizibil faptul că nu fuseseră introduse ca linii oarecare ale cadrului, ci drept elemente ale ecuaţiei tragice ori semnalări ale ei. Nu au, deci, dacă am observat bine, un rol în transcrierea realistă; joacă unul în economia riguroasă a ecuaţiei literare propuse (observaţii în acest sens a făcut şi Nicolae Manolescu în volumul I din **Arca lui Noe**, unde analiza arată că amănuntele „realiste" nu sînt deloc inocente). Dintr-o lectură pornită astfel, nu mi se pare exclus ca romanele să iasă mult schimbate. Vom trăi şi vom vedea.

O faţă proaspătă m-a întîmpinat şi cînd am recitit nuvelele lui Rebreanu. Stau şi ele, de multă vreme, în liniştea şi pacea unei etichete: „exerciţii". Cu ele, romancierul şi-ar fi făcut mîna în vederea marilor pînze pe care le proiecta. Recitind nuvelele, am dat însă peste nişte piese literare excelente, construite perfect, cu precizie şi economie de mijloace – adică valoroase în sine. Exerciţii? Trebuie probabil, dacă vrem să folosim cuvîntul în literatură, să stabilim cu mai mare atenţie nişte limite. Altfel, putem foarte bine ajunge să socotim orice operă literară drept un exerciţiu în vederea alteia ulterioare: **Ion** un exerciţiu în vederea scrierii **Răscoalei**, **Moara cu noroc** unul în vederea **Marei**, **Zodia Cancerului** unul în vederea **Fraţilor Jderi** şi tot aşa mai departe. Un scriitor acumulează – e adevărat – continuu, însă asta nu poate face din orice precedenţă un exerciţiu. Limitele depind, evident, de valoare. Iar valoarea nu depinde de proporţii. Căci, nu încape îndoială, între nuvelele şi romanele lui Rebreanu s-a dat o luptă inegală. În mentalitatea majoritară, coloşii româneşti au strivit cu uşurinţă minusculele întreprinderi nuvelistice. Rezultatul a fost o inechitate acceptată cu seninătate din moment ce problema nici nu s-a pus: prestigiul romanului ca gen o rezolvase înainte de a se naşte. Traversăm – însă – o epocă în care **Momentele** lui Caragiale stau deasupra prejudecăţilor cantitative, nefiind considerate mai prejos de marile comedii. Mai mult, traversăm un

moment cînd proza scurtă începe să fie privită cu alţi ochi şi să capete alt statut în republica literelor. Rămîne să cernem nuvelele lui Rebreanu prin această sită nouă.

Am citit, în sfîrşit, cu mare surpriză, fragmentele de **Jurnal** publicate începînd din vara lui 1983 în „Vatra". De la primul „episod" mi s-a părut că am revelaţia unui „alt" Rebreanu, pentru care răceala obiectivă a paginii scrise era un moment tîrziu, aflat la capătul unui îndelung efort de mascare a implicării şi a vulnerabilităţii temperamentale. Am şi scris, imediat, un text despre aceste lucruri. A apărut, mai apoi, şi primul tom al **Jurnalului**, cu o *addenda* de confesiuni şi interviuri. Cît au fost pînă acum cunoscute, ele au fost folosite pe latura documentară. Alături de istoricii literari, e cazul să le privească mai îndeaproape şi criticii, interpretîndu-le ca documente de creaţie. **Jurnalul** poate fi cheia de pătrundere într-un univers Rebreanu paralel cu cel cunoscut: un Rebreanu nebănuit.

Idei disparate, însă nu izolate între ele. (Îmi permit să trimit, în paranteză, şi la textele în care le-am sprijinit pe demonstraţii mai largi: au apărut în **Familia** nr. 3/1983, **Steaua** nr. 8/1982 şi **Vatra** nr. 10/1983.) Privite din unghiuri noi, romanele, nuvelele şi jurnalul şi-ar putea găsi regulile de coerenţă la alte nivele decît al realismului echilibrat. Ar fi recuperate, în acest fel, de o nouă viziune asupra literaturii, „modificate" tot aşa cum sistemul întreg al tradiţiei e restructurat – potrivit unei teze binecunoscute – dinspre prezent. Proza, ca şi literatura în general, retopeşte astăzi experienţele secolului – Proust, Joyce, Kafka, noul roman, proza simbolică, fantastică şi mitologică – într-o nouă viziune, elastică, asupra textului ca structură complexă, multistratificată, în mai multe feluri coerentă, la toate nivelele sale. Marile opere au rezistat şi rezistă cu brio la asemenea transformări ale lecturii, evoluează dezinvolt o dată cu literatura însăşi. Ni se pare ciudat, acum, să-l apropiem pe Rebreanu de Joyce, să zicem. Exhibiţiile criticii!... Mîine însă, cine ştie: scamatoriile bieţilor critici literari nu sînt ele chiar atît de nemotivate. O vorbă din popor spune că nu iese fum fără foc. Ideile la un moment

dat stranii, excentrice ajung deseori, după un timp, în centrul mentalităţilor curente. Poate că un nou Rebreanu, de o modernitate stupefiantă, aşteaptă să ne modernizăm noi înşine, să ajungem în punctul de unde să-l putem descoperi. Duc mai departe o idee atinsă la început şi spun că îmi place să cred în apropierea clipei cînd vor fi scrise şi vor apărea despre Rebreanu cărţi cu semnificaţii echivalente cu ale **Utopiei cărţii** şi ale **Treptelor lumii**. Pe calea către sine a lui Liviu Rebreanu, capătul e departe, nu se zăreşte.

*

Unul din locurile comune ale comentariilor pe marginea romanelor lui Rebreanu, cel referitor la simetria lor, necesită corecturi. **Ion** se deschide cu descripţia drumului spre sat, încheindu-se asemenea. S-a observat că mişcarea naratorului e similară unei mişcări de aparat care înaintează spre sat, focalizînd deci planurile de interes ale romanului, retrăgîndu-se apoi în final. Pe de altă parte, **Pădurea spînzuraţilor** începe şi se încheie cu cele două scene ale spînzurătorii. De unde concluzia „simetriei".

Se poate observa mai întîi că atare concluzie e superficială: simpla – să-i spunem deocamdată – „concordanţă" a paginilor de început şi de final ale unui roman nu justifică aprecierea de simetrie. Pentru a găsi într-un roman de cîteva sute de pagini simetrie, ea trebuie demonstrată la nivelul întregului. Dacă între început şi sfîrşit cele cîteva sute de pagini nu sînt segmentabile în porţiuni (e vorba despre segmente aproximative, fireşte) care să-şi corespundă, nu se poate vorbi despre vreo „simetrie". În cazul lui Rebreanu, e de urmărit funcţia efectivă a respectivelor pasaje „concordante", de unde se poate ajunge la modul de construcţie a romanelor sale.

Cazul cel mai evident îl constituie **Pădurea spînzuraţilor**. E vizibil aici procedeul ipostazierii: Apostol Bologa e o altă ipostază a lui Svoboda, ofiţerul dezertor cu a cărui execuţie se deschide romanul. Drama lui Bologa e tipică unor condiţii date, fiind înseriabilă unui şir:

aşa cum el însuşi urmăreşte execuţia lui Svoboda, un alt ofiţer al imperiului o va fi urmărind pe a sa, şi aşa mai departe. Ce generează aici tipicitatea? Nu e o recurenţă oarecare a unui mod structural (în genul în care s-a afirmat mereu – şi se va vedea că greşit – că Ion e „tipul" ţăranului român; sau, mai mult, „simbolul" ţăranului român), ci acea situaţie tipică precisă conturată ca atare de către un complex anume de determinări: situaţia precisă a războiului la care participă o armată multinaţională şi care îi poate duce pe membrii acestei armate la situaţia paradoxală de a lupta împotriva propriului lor popor. În această situaţie precisă, conflictul psihologic de felul celui pe care-l trăieşte Bologa e recurent şi fiecare apariţie a sa e concretizarea unei tipicităţi. Precizînd (cu humor!): situaţia dată e un context care generează paradigma ofiţerilor care vor să dezerteze şi mor spînzuraţi! Se vede că scena care încheie romanul nu e nicidecum o formă de simetrie, ci un termen al unui şir: drama lui Svoboda a sfîrşit la spînzurătoare, tot la spînzurătoare sfîrşeşte şi cea a lui Bologa şi aşa mai departe...

În acest sens, al paradigmei generate de situaţia limită – mai generală – a războiului, e grăitoare şi existenţa altor ipostaze ale acestei tipicităţi „particulare" (termenii nu se contrazic aici). Apar asemenea ipostaze, de pildă, la Tolstoi: pînă la un punct, se poate spune că **Pădurea spînzuraţilor** e toată, în germene, în **Război şi pace** (fără să se pună problema filiaţiei). În volumul II al romanului lui Tolstoi, capitolelele XVI-XVIII, un ofiţer, Denisov, face un act de dreptate (echivalent cu dezertarea lui Bologa: Denisov confiscă nişte alimente pentru soldaţii regimentului său, care mureau de foame) pentru care e dat în judecată. Întîmplarea e însoţită de întreg procesul de prăbuşire psihică şi morală care face dintr-un Denisov plin de viaţă unul obosit, scîrbit. În acelaşi volum II din **Război şi pace**, Pierre Bezuhov meditează asupra moralei creştine (francmasone) şi o frază se apropie şi mai mult de situaţia din **Pădurea spînzuraţilor**: „Noi, cu toţii, mărturisim acelaşi principiu creştin al iertării greşelilor şi al iubirii de aproapele – datorită căruia noi am şi înălţat în Moscova de

patruzeci de ori patruzeci de biserici – dar ieri a fost omorît în bătăi cu cnutul un om, un soldat dezertor, şi un slujitor al aceluiaşi principiu al dragostei şi al iertării, un preot, i-a dat să sărute crucea înainte de execuţie" (Lev Tolstoi, **Război şi pace**, Editura Univers, Bucureşti, în rom. de Ion Frunzetti şi N. Parocescu, Bucureşti, 1971, Vol. II, p. 342). Rebreanu însuşi exersează în nuvele alte ipostaze ale acestei „tipicităţi". În **Catastrofa**, dezertarea e animată şi finalul tragic intervine înainte de împlinirea ei. În **Iţic Ştrul, dezertor**, situaţia e răsturnată: dezertarea e impusă din exterior şi spînzurarea devine opţiune – singura posibilă.

Mai puţin evidentă, situaţia lui **Ion** e în realitate aceeaşi. Revenirea imaginii drumului în final e o modalitate de a scoate în evidenţă tipicitatea. Situaţia dată („complexul de determinări", cum am numit-o) este aici mai general socială. Între egalitatea biblică – ori universală – şi injustiţia socială în ipostaza ei particulară din mediul rural se creează tensiunea de planuri care funcţionează drept context şi generează astfel paradigma: traiectul lui Ion este tipic pentru că, în liniile sale cele mai generale, el este invariantul diverselor ipostaze pe care contextul dat le generează cu necesitate. Imaginea reală poate fi citită ca un indicator de felul: urmează o nouă parcurgere a drumului către sat, o nouă dramă, o nouă retragere a aparatului şi aşa mai departe. În acest sens este Ion tipic, într-un sens mult mai particular – se vede – decît cel de „tip al ţăranului român". Astfel definit, acest din urmă tip n-ar mai include o bună parte din ţăranii senini şi aşezaţi ai lui Sadoveanu, pe Moromete etc. – toţi cu certe prototipuri reale, deci valabili nu doar esteticeşte ci şi socialmente. Se mai poate adăuga că **Răscoala** e înseriabilă cu **Ion**, în sensul că e un alt caz particular al paradigmei pe care am caracterizat-o, anume cel al comportamentului colectivităţii în aceleaşi date ale problemei, în acelaşi context.

Am vorbit mai înainte despre paradigma ofiţerilor care „vor să dezerteze şi mor spînzuraţi" (!). E aici un bun exemplu pentru discuţia transferului (şi modificărilor) unui fapt real în fapt estetic (adică

estetic valabil). (Cazurile **Ion** şi **Răscoala** sînt similare.) Situaţia-tip pe care **Pădurea spînzuraţilor** o ilustrează ca un caz particular poate conduce la soluţii diferite, nu neapărat criminale toate! Ca să vin „la concret", dezertarea ar putea fi reuşită, amînată *sine die*, eludată complet şi aşa mai departe (după cum e atestat faptul că în satul lui Rebreanu o întîmplare similară cu cea din **Ion** a avut loc, însă fără final tragic). Este exact punctul în care simţul tragic al lui Rebreanu acţionează. Odată ce s-a produs, anormalitatea funcţionează ca instituire ontologică, impunîndu-şi în propriul său sistem normalitatea şi – mai mult – legitatea, coercitivitatea. O breşă în această normalitate e suficientă pentru a declanşa motivaţia tragică. În sensul ei originar, tragedia este o rupere a ordinii urmată de reparaţie. Fabula ca atare e totdeauna previzibilă pentru că funcţionează automat: o dată declanşată motivaţia tragică („vina tragică"), deznodămîntul fatal va urma cu necesitate. Apostol Bologa creează breşa, încearcă să se opună sistemului în care e captiv. Destul pentru ca scenariul tragic să se declanşeze. Rebreanu a intuit excelent latenţele acestei situaţii, exploatînd-o nu în sensul posibilelor rezolvări reale, ci în cel al soluţiei valabile estetic: soluţia tragică.

Ion şi **Răscoala** nu urmează alt drum: ele sînt scenarii tragice aplicate lumii reale. Din fapt real ele devin fapt estetic, deci convenţie. După detectarea ei, relectura e obligatorie. Fiecare detaliu trebuie reluat din perspectiva scenariului tragic în care au fost, cu ştiinţă, integrate. Nuanţe se pot astfel adăuga şi în chestiunea „autenticităţii" romanelor. Avîndu-şi fiecare rolul precis în schema tragică şi abia astfel, personajele lui Rebreanu se relevă ca veridice. Autenticitatea „pastei", faptul că la nivel rudimentar se pot „recunoaşte" personajele ca autentice, descinse „din lumea satului românesc" sînt nerelevante din punct de vedere strict literar. Autenticitatea trebuie verificată din interiorul operei ca instituire. Cutare amănunt, cutare simbol poate pueril în patetismul său explicit (vezi de pildă Hristosul de tinichea de pe crucea strîmbă care mărgineşte drumul spre sat) devin cu totul veridice din perspectiva

scenariului cărții, devin abia astfel autentice. Autenticitatea literară – și, în general, artistică – se verifică numai dinăuntru. Straniile ființe ale lui Bosch sînt întru totul „adevărate".

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. INTUIŢIE ŞI CONTROL ÎN CONSTRUCŢIA ROMANULUI

Receptarea prozei Hortensiei Papadat-Bengescu a implicat un paradox: elogiată de la început (scriitoarea însăşi o recunoştea: „Am avut de la început şi de-a lungul evoluţiei mele, de la o parte a criticii, o recunoaştere şi o încurajare valabile" – apud Florin Mihăilescu, **Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu**, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 209), criteriul elogierii – şi anume calitatea şi originalitatea analizei psihologice – a fost unul în fond extraliterar.

În epocă, Hortensia Papadat-Bengescu a fost imediat asociată lui Proust, model invocat pe-atunci cu predilecţie. Toţi comentatorii au vorbit astfel despre „proustianismul" scriitoarei (vezi – de exemplu – Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 331; G. Călinescu, **Istoria literaturii române. Compendiu**, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 287-288; Florin Mihăilescu, **Op. cit.**, p. 103; Liviu Petrescu, **Hortensia Papadat-Bengescu**, în **Scriitori români**, coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Seria „Mic dicţionar", Bucureşti, 1978, p. 354; Nicolae Manolescu, **Romanul românesc modern: „creaţie şi analiză"**, în **Istoria literaturii române. Studii**, coordonator ştiinţific Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Editura Academiei, Bucureşti, 1979, p. 254 etc.). Peste tot, proustianismul Hortensiei Papadat-Bengescu a fost însă remarcat în sensul similitudinii de mediu şi atmosferă: prozatoarea transcrie „vieţile consumate în nimicuri mondene, tragediile imperceptibile ale salonului" (G. Călinescu, **Ibid.**); „Proustianismul romanului [referirea

e la **Drumul ascuns** – n.n.] constă în zugrăvirea foarte fină a acestei atmosfere snobe, rarefiate, estetizate, cu toate consecinţele ei: boală, perversiune, artificialitate" (Nicolae Manolescu, **Ibid.**). Observaţia, devenită – cum am văzut – loc comun, îmi pare a sări cu reprobabilă uşurinţă peste modalitatea romanescă a scriitoarei faţă de cea a presupusului „model". Căci, iarăşi, observaţia e susţinută prin referire la „despre ce" scrie prozatoarea, nu la „cum" scrie. Lucrul e esenţial. Cu toate diferenţele de varietate sau nuanţă, inclusiv de epocă, pe Balzac şi Proust nu-i separă în primul rînd mediile descrise (şi la Balzac avem saloane, viaţă mondenă etc.), ci metoda. Proust e altfel decît Balzac nu pentru că scrie „despre altceva", ci pentru că scrie „altfel".

Se vede acum de ce problema proustianismului Hortensiei Papadat-Bengescu a fost în general prost pusă. Cvasi-exclusivitatea analizei psihologice i-a deturnat pe comentatori de la metodă la obiect. Or, pentru literatură, mai ales dacă o privim ca pe o evoluţie de forme (lucru reductibil la afirmaţia comună potrivit căreia toţi scriitorii scriu despre aceleaşi lucruri, marile teme rămînînd constante), esenţialul nu e obiectul, esenţială e metoda. Confuzia se justifică prin aceea că apetitul analitic al prozatoarei a atras mereu către terenul interpretărilor şi speculaţiilor psihologice, atunci cînd ar fi trebuit de fapt surprinse reflexele în plan literar ale analizei psihologice. Cu alte cuvinte, s-a insistat pe filozofia analizei psihologice în loc să se insiste pe retorica ei. Vianu – de pildă – scria: „Este destul de greu atunci cînd studiezi procedeele de artă şi valorile de stil în opera d-nei Papadat-Bengescu să desluşeşti notaţiile în care precumpăneşte viziunea şi sensibilitatea, de acele în care predomină analiza" (Tudor Vianu, **Op. cit.**, p. 330). Se observă că termenii dicotomiei pe care el o stabileşte sînt viziunea, adică ansamblul, panorama, şi respectiv analiza, adică disecarea, detaliul: ambii extraliterari, indiferenţi la metodă. Mai departe, Vianu îşi clarifică interpretarea atunci cînd o caracterizează pe Hortensia Papadat-Bengescu în opoziţie cu Rebreanu: „Rebreanu a creat stilul zguduitor.

D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor" (**Idem**, p. 332). Însă Proust sau Hortensia Papadat-Bengescu pot fi tot atît de „zguduitori" ca şi Rebreanu sau Balzac, fiindcă opoziţia „zguduitor" – „scormonitor" nu e distinctivă în interiorul sistemului literaturii, fiind din punctul lui de vedere inoperantă. Se poate deja trage o primă concluzie: formula cu care a fost caracterizată Hortensia Papadat-Bengescu – „scriitorul psiholog" (**Idem**, p. 325) – e pur şi simplu falsă.

Se pune aici problema: e Hortensia Papadat-Bengescu într-adevăr „proustiană"? Numele – mult mai rar invocate, e adevărat – ale lui Joyce şi Virginia Woolf se pot lua în discuţie pe marginea scrierilor prozatoarei noastre?

Un răspuns ferm afirmativ sau ferm negativ la aceste întrebări nu se poate da, căci discuţia lor trebuie dusă pe terenul nuanţelor. Nu se poate ocoli, de la început, „obiectivitatea" pe care, cum s-a arătat mereu, prozatoarea a cîştigat-o treptat, atingînd-o în romane. Valabilitatea deplină a unei astfel de caracterizări s-ar contrazice total cu ideea de proustianism, de roman al interiorităţii. La o primă vedere, „obiectivitatea" prozatoarei nu se poate nega în scrierile maturităţii – şi în acest sens ea nu e, categoric, o „proustiană" –, căci naraţiunea e la persoana a III-a, personajele sînt adesea prezentate, cum vom vedea, cu metode tradiţionale, destule scene sînt dramatizate clasic, cu mişcare şi dialog. Tot atît de evidentă este însă şi depărtarea de modelele romanului tradiţional. Analizînd evoluţia operei Hortensiei Papadat-Bengescu, Florin Mihăilescu observă că de la analiza sinelui, la persoana I, pînă la cea îndreptată asupra altora, la persoana a III-a, vocaţia analitică e constantă: „Reflectorul se deplasează, dar lumina lui rămîne la fel de puternică. Obiectivarea e de fapt la Hortensia Papadat-Bengescu o transmutare a introspecţiei de la subiect pe obiect fără modificarea în esenţă a observaţiilor capitale" (Florin Mihăilescu, **Op. cit.**, p. 38). Se poate observa că lucrul e valabil şi, în sine, indiferent de scrierile de tinereţe ale prozatoarei: în romane luate

izolat, „obiectivitatea" e o „subiectivitate a altora", chiar dacă e folosită persoana a III-a.

Dacă se poate vorbi de un „proustianism" al Hortensiei Papadat-Bengescu, atunci el aici trebuie găsit, în „subiectivitatea" romanelor, nu în simpla folosire a analizei psihologice. Discursul romanesc face permanent digresiuni, volute, devenind o „adevărată horbotă de comentarii", o „abundenţă de nuanţe" (Florin Mihăilescu, **Op. cit.**, p. 15). E o tehnică – s-o numim astfel – a „zăbovirii, transparentă şi într-o frază de roman: „Toată intriga asta plăcea, de altfel, Adei. O dată ce lucrurile nu se desfăşurau cu repeziciune şi simplicitate, şiretlicurile o distrau" (Hortensia Papadat-Bengescu, **Concert din muzică de Bach**, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963, p. 78). Fraza trebuie înţeleasă în dublu sens: pe de o parte, ticul complicării excesive e general lumii cercetate, pe de altă parte, el devine, prin reflexie, şi al romanului – ceea ce înseamnă în fond adecvare de mijloace: metoda se adecvează obiectului. În alt sens, Călinescu sesizase şi el acest mecanism de reflexie în planul tehnicii literare. Vorbind de „stilul prolix şi chiar agasant", el adăuga că atare stil e unul „de conversaţie în definitiv, potrivit materiei" (G. Călinescu, **Op. cit.**, p. 289).

Nu este însă o simplă adecvare a tehnicii la obiect. Prozatoarea merge mai departe, exersînd tehnica în sine şi ducînd-o la ultimele consecinţe. Sînt astfel abundente în romane pasajele în care e instaurat şi dezvoltat un arabesc de relaţii care începe să aibă savoare în sine: arabescul pentru arabesc, adică arta pentru artă! (vezi şi Florin Mihăilescu, **Op. cit.**, p. 57). Iată spre exemplificare, din **Concert din muzică de Bach**, pasajul relaţiilor care se stabilesc în noile grajduri Maxenţiu o dată cu „angajarea" lui Lică Trubadurul:

„Dacă Lică la grajduri nu era de mare folos, nici nu era de prisos. Caii erau, e drept, de mîna întîia, achiziţionaţi cu jocheii lor cu tot, dar Lică avea calitatea de a fi simpatic personalului. Nu venise cu nici o pretenţie, din contra, se interesa cu o sinceră şi naivă curiozitate de la neamţ, jocheul-şef, ca de la cineva mai

competent; în schimb, cînd pusese mîna pe cai, o pusese bine, şi neamţul văzuse că domnişorul cunoştea afacerea, aşa încît se înţelegeau împreună, şi tot aşa şi cu cei mai mici.

Lică era destul de aproape de ei ca să le ştie vorbi în plac: «Dă-o dracului de treabă!» zicea cînd ceva nu mergea; dar vedea defectul; avea pentru cai «ochiul». Hotărît să «n-o ia în serios», nu se surmena şi nici nu înţelea pe alţii cu lucrul; dar prinţesa [Ada] se ţinea după el, ceea ce silea pe toată lumea – afară de dînsul – să muncească.

Neamţul, cu nume de englez, fireşte, *mister* Whip, nu putea suferi pe Ada, fiindcă ţipa cînd vorbea. Aşa că Lică slujea de amortisment între ei, ţinînd făţiş partea jocheului, fiindcă de femeie era mai sigur şi o putea împăca. *Mister* Whip era uimit de curajul lui Lică de a contrazice pe patroană fără să provoace ţipete. În schimb, cînd veneau ordine de la [prinţul] Maxenţiu, Lică se trăgea la o parte, ca unul care se spală pe mîini. *Mister* Whip, atunci, ca revanşă, îi lua apărarea. Aşa cum era situaţia, Lică se simţea mulţumit să trăiască între cai şi grăjdari; se gîndea, negreşit, la Ada cu oarecare nerăbdare, dar dovedea că a început să fie şi răbdător. În aşteptare, făcuse unele demersuri pentru un raglan cald în rate la croitorul lui *mister* Whip, deci un raglan cu croială englezească..." (**Concert din muzică de Bach**, ed. cit., p. 79).

Mergînd mai departe pe linia acestei înclinaţii constante către sofisticare, se poate observa la Hortensia Papadat-Bengescu o subtilă dialectică a complicării şi simplificării. Căci, aparent incompatibili, cei doi termeni ajung să se completeze şi cel dintîi se relevă ca o „complicare a simplificării". Prozatoarea însăşi notează undeva în roman că anume dramă e „mult simplificată". Iarăşi trebuie avute aici în vedere două sensuri. Mai întîi, făcînd anatomia sufletului (e cunoscută – şi controversată! – teoria sa despre „trupul sufletului meu"), autoarea e obligată să segmenteze, operînd prin aceasta reducţii. Pe de altă parte, se vede din nou relaţia de reflexie dintre

obiect şi metodă; căci atare metodă e sugerată şi de obiect, „subţirimea" clasei sociale pe care o recompun personajele impunîndu-le o restricţie în toate, o „simplificare", pusă în evidenţă tocmai prin minimele abateri pe care şi le pot permite. Astfel, în acelaşi **Concert din muzică de Bach**, Drăgănescu cu ţinuta lui „neschimbată, cordială, corectă în permanenta lui redingotă cu rozeta de ofiţer al coroanei" (ed. cit., p. 114), sobru şi cam mărginit în bunătatea lui ascunsă de timiditate, îşi permite adorarea nevestei: „Îşi zicea glumeţ că e amorezat de Elena, idee ce-l mulţumea naiv, idee de altfel închisă ermetic în gînduri timide, ca şi corpul strîns cu nasturii stricţi ai redingotei" (**Idem**, p. 120); „Olimpica Elena cunoştea şi ea unele emoţiuni. I le da singura ei pasiune: muzica" (**Idem**, p. 114); „Foarte deşteaptă, cu oarecare instrucţie, Ada, care nu cunoştea meditarea şi reculegerea, conversa permanent. Conversa banal, fără pretenţii, aşa că nu era obositoare" (**Idem**, p. 92); „Îşi alesese pasiunea mai rară a cailor de rasă" (**Idem**, p. 48); şi aşa mai departe.

Cum am văzut, e clar că romanele Hortensiei Papadat-Bengescu se depărtează sensibil de modelele romanului tradiţional. Se percepe cu uşurinţă în ele o mutaţie: „ceva" s-a schimbat. Înainte de a o trece însă în categoria romancierilor inovatori ai primelor decenii de secol XX (Proust, Virginia Woolf, Joyce), e momentul să introducem un criteriu de maximă importanţă şi anume conştientizarea mutaţiei. În **Timpul regăsit**, finalul romanului său, Proust îşi explică metoda. Virginia Woolf a lăsat eseuri teoretice esenţiale pentru o istorie a romanului modern, analizîndu-i procedeele. În sfîrşit, avînd conştiinţa acută a experimentului, Joyce i s-a dedicat total, împingîndu-l pînă la consecinţe complet imprevizibile în **Finnegans Wake**. Avem şi de la Hortensia Papadat-Bengescu numeroase evidenţe ale meditaţiei pe marginea propriei creaţii, în eseuri sau în corespondenţă. „Da! – notează ea undeva – mă interesează mult şi sufletul celorlalţi, mă pasionează chiar, îi privesc neobosit şi ochiul meu vede toate firele cît de încîlcite care mînă faptele lor exterioare şi viaţa lor internă. Dacă nu scriu încă de ei nimic, e fiindcă sînt la o epocă cînd sînt absorbită

prea viu de mine. Cît va mai ţine? Nu prea mult. Ştiu să mă stăpînesc – aţi văzut-o, m-aţi mişcat mult cu asta, voi şti, sper, să mă retrag la timp. Voi scrie atunci poveştile celorlalţi" (**Scrisori către G. Ibrăileanu**, apud Florin Mihăilescu, **Op. cit.**, p. 34).

Ce se desprinde dintr-o asemenea confesiune? Mai degrabă o conştiinţă a metodei psihologice decît una a inovaţiei de metodă strict literară. Pentru Hortensia Papadat-Bengescu, analiza e „noutatea pe care spiritualitatea literară a opus-o mecanicii artistice. Aplicată epocei moderne, analiza ar fi marea caracteristică a unei epoce şi anume a celei în care mecanica invadînd toate ramurile de activitate, a dat lupta cu prioritate" (apud Florin Mihăilescu, **Op. cit.**, p. 206). Se vede acum că prozatoarea surprinde spiritul general al epocii, iar nu vreo modalitate de adecvare formală a literaturii la acest spirit, vorbind despre o „noutate a spiritualităţii literare" care e de fapt o „noutate a spiritualităţii" epocii în general. De la ultima la prima ar fi fost pasul de la teoria analizei psihologice la cea – literară – a monologului interior. Hortensia Papadat-Bengescu nu face acest pas. Din acest punct de vedere, ea rămîne o „instinctuală", profesînd o modalitate romanescă modernă mai mult din instinct decît din program. Este motivul pentru care nici nu-şi duce experienţa pînă la capăt, nici nu evită inconsecvenţele, acelea care trimit la modele romaneşti tradiţionale. Hortensia Papadat-Bengescu n-a fost o teoretizatoare şi o experimentatoare, ci o intuitivă: mecanismul său de creaţie e în mare măsură implicit unei psihologii datate, plasate într-o epocă de răscruce în roman.

Lipsa de conştientizare şi control al acestui mecanism a condus la un oarecare ecletism. Să-l urmărim în **Concert din muzică de Bach**. În paginile aceluiaşi roman se întîlnesc elemente adesea extrem de depărtate. Multe portrete sînt balzaciene:

„[Sia şi Lică] Nu semănau totuşi de fel. Sia, cu părul mai castaniu, strîns într-un conci mare la ceafă, cu faţa lată, cu obrajii

graşi, plini de o pastă fără culoare, căci dacă recreaţiile le avusese în plin aer, apoi restul timpului stase închisă prin locuinţe insalubre pînă cînd să ajungă în casa nouă a Rimilor. Sia avea ochi negri mici, dar nu vioi, ca ai lui Lică, gura lăsată puţin în jos la colţuri, ca pentru o silă permanentă. Înaltă cît şi el, trunchioasă, oblă de la umeri la şolduri, cu mîini şi picioare mari, de care se jena, nici nu părea tînără, deşi avea numai 19 ani.

Alături de ea, Lică, subţirel, sprinten, cu figura plăcută, cu ochii vioi, de veveriţă, părul negru, din care se lăsa o buclă mare pe frunte, cu mîinile şi picioarele mici şi subţiri şi dinţii albi, mărunţi, avea aerul unui ţingău" (ed.cit., p. 17).

„[Maxenţiu] Era, în adevăr, un biet cuconaş galben ca ceara, cu gene roşii şi cu ochii pătaţi. Purta o bărbiţă blondă, ascuţită, cu fire veştede. Ea [Ada] era o ţigăncuşă uscată ca un drac, cu buze roşii ca sîngele închegat şi cu o pereche de ochi aprinşi sub boneta de piele ce o împodobea, ascuţindu-i mai tare bărbia ascuţită. Pe mîini negre cu degete fuiorate avea inele cu pietre cît un nasture de tunică" (**Idem**, p. 43).

(Florin Mihăilescu a vorbit şi el despre „întrebuinţarea destul de frecventă a procedeelor clasice, printre care mai cu seamă portretul fizic descriptiv" – (**Op. cit.**, p. 70, despre „descrieri fizionomice şi vestimentare" – **Idem**, p. 71.)

Într-adevăr nuanţate, asemenea portrete rămîn totuşi în esenţă tradiţionale. (Sîntem departe de o folosire polemică sau programatică a unor procedee tradiţionale în contexte de cu totul alt tip; vezi în acest sens, de pildă, portretele „balzaciene" din prima parte a romanului lui Radu Petrescu, **Ce se vede**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979.) Tot de o ordine tradiţională a romanului ţine şi apetitul pentru naturalism, adică pentru realismul împins către extrem, minuţia descriptivă a degradării. Aici apare însă deja o modificare sensibilă: prozatoarea preia procedee naturaliste printr-o prismă care le acordă o cu totul altă finalitate: prin prisma caricaturalului, un

caricatural folosit cu premeditare şi întru totul conform cu spiritul ironic şi parodic care începe să se contureze ca specific secolului. Iată unul din pasajele dedicate bolii prinţului Maxenţiu, din care se va putea desprinde caracterizarea procedeului:

„Probabil că Maxenţiu făcuse pe picioare multe pleurite infantile pînă cînd ajunsese la congestia de acum. De aceea simţea atîta fericire să zacă. Îi era numai grijă ca acel confort să nu înceteze cumva: îi părea suspectă atîta odihnă. De cîte ori înainte, chinuit de indispoziţie şi trebuind să stea mult în picioare, sau să umble, nu simţise nevoia unei scufundări într-un neant şi nu zisese: «Aş vrea să dorm», aşa cum zici: «Aş vrea să mor!». Acum, avea acea amorţire şi se temea ca somnul să nu fie moartea, dar, totuşi, era fericit să doarmă. N-avusese temperaturi prea mari, nici crize acute, dar o stare morbidă ce făcea pe doctor şi pe Ada să se uite unul la altul cu grijă. Congestia se desfăşura normal şi fără riscul unui deznodămînt rău, deşi, orişicînd, plămînul putea lua iniţiativa uneia din acele hemoptizii aşa de obsedante altădată pentru Maxenţiu. De aceea, fără declarări formale, adevărul se punea din ce în ce mai desluşit asupra boalei. Ada şi doctorul nu mai simulau unul către altul; cel mult Ada dorea ca boala lui Maxenţiu să nu devie publică, dar acolo în casă o denunţa. Apartamentul fusese transformat; trei camere în şir, fără perdele, cu geamuri mobile, permanent deschise, cu mobilier puţin şi lăcuit, cu prea mult porţelan, la fel cu sălile de sanatoriu, înlocuise draperiile obscure, fotoliurile moi, adăpostul înapoia căruia mai înainte se ascundea prinţul Maxenţiu cînd isprăvea corvezile mondene.

Cînd Maxenţiu ieşise din toropeala primelor zile de boală, găsise şi primise situaţia asta nouă. Aer şi lumină în loc de umbră şi taină, şi în locul toaletei lui minuţioase, acum neisprăvitele experimente medicale. Totul era exteriorizat; totul era oferit indiscreţiei analizelor şi razelor. Înainte trăia un mister trist cu un tovarăş scump – cu el – acum doctorul, infirmiera, servitorii, Ada,

toţi erau dovezi ai mizeriei mărturisite. Nici el nu mai avea nici o întoarcere spre interior. Nimic acum din misterele subtile, din tragediile subterane nu-l mai interesa. Cu toată atenţia, cu toţi ochii îşi examina ligheanul, batista, şi sta în patul maculat cu un fel de voluptate a nesimţirii. După atîta constrîngere, era o orgie de tuse, de expectorări, de toate mizeriile concrete ale boalei" (ed. cit., p. 74-75).

Portretul naturalist al lui Maxenţiu are aici tenuri caricaturale explicite: un naturalism în formă care şi-a pierdut naturalismul doctrinei, înlocuind ideea accesului direct – brutal, chiar – la realitate cu cea a constructului literar de două ori savuros: în sine, prin acel ton caricatural, şi prin voluptatea morbidă a urîtului. Cum se vede, tragicul naturalist nu e substituit, simplu, prin comicul caricatural, ci, mai subtil, printr-un tragi-comic deopotrivă îngrozitor şi savuros. (În linia caricaturii devenite procedeu manierist, acest mod prozastic va fi dus la capăt la noi de romanele lui Călinescu şi prelungit pînă azi în tonul analitic sarcastic al paginilor lui Breban – mai ales din **Bunavestire** şi **Don Juan** – şi în cel al peisajului Platoneştilor lui Paul Georgescu – **Revelionul, Vara baroc.**)

În cîteva rînduri, „obiectivitatea" romanului, pe care am găsit-o în mare măsură „subiectivă", îşi deconspiră explicit jocul fals. Mai întîi, prin elementul de suspans pe care dezvăluirea maternităţii Siei îl introduce. După ce am putut urmări în amănunt evoluţia personajelor şi a relaţiilor dintre ele, perspectiva e deodată schimbată prin dezvăluirea unei identităţi pînă atunci ascunse cititorului, dar nu şi unor personaje, care, iată, au fost deci prezentate „selectiv". În mod asemănător, aveau să folosească procedeul Camus în finalul romanului său **Ciuma** şi Agatha Christie într-un roman în care criminalul se dezvăluie pînă la urmă a fi fost însuşi naratorul! În al doilea rînd, „obiectivitatea" romanului e deconspirată prin „semnalele" pe care discursul romanesc le trage anticipînd cursul evenimentelor, dezvăluind deci mai mult decît o simplă „urmărire"

inocentă a evenimentelor. (Nicolae Manolescu a făcut o demonstrație analoagă pe **Răscoala** lui Rebreanu; cf. N. Manolescu, **Arca lui Noe**, Vol. I, Editura Minerva, București, 1980, p. 168-170.) Lucrul se poate ușor urmări pe traiectul Siei. Drama se încheagă treptat: privită și ea caricatural, întîmplările prin care trece țes în spatele dilemelor ei caraghioase o motivație tragică. Apoi, discursul narativ începe să „emită" niște semnale care fac trecerea către actualizarea acestui fond tragic. Undeva se spune: „Doctorul Rim lucra pentru a cruța pe Lică de neplăceri. Lucra astfel, încît niciodată Sia nu avea să mai revadă pe tatăl fără de care nu concepea viața" (ed. cit., p. 137). Mai departe: „Mini își zicea că poate vede ea lucrurile prea tragic și totodată se simțea zorită spre sfîrșitul tragediei. Era neastîmpărul furtunii pe care o simți că vine, care te apasă și pe care ai vrea s-o vezi trecută, fie chiar cu ravagiile ei" (**Idem**, p. 153). Atmosfera tragică va crește apoi prin adăugarea incestului, a toposului tipic al hrubei (laboratorul din subsol al gemenilor Hallipa), a promiscuității totale, pînă la situația în care se poate ridica întrebarea: „Cine era victimă?... Cine era călău?..." (**Idem**, p. 174). Trebuie oricum adăugat că tragicul e totuși ratat (nu în sens depreciativ, căci lucrul e cu premeditare): înmormîntarea se metamorfozează în eveniment monden și oratoriul funerar în audiție muzicală care zguduie pe toți participanții printr-un fior metafizic pur, nu unul creștinesc.

Prin comparație cu procedeul tradițional al portretului descriptiv de tip balzacian, se poate detecta în roman cîte un pasaj de cu totul altă natură. În scena în care Ada îl prezintă pe Lică prințului Maxențiu, împletirea planului senzorial cu cel al gîndurilor și obsesiilor prințului, care se surprinde deodată furat de concentrarea asupra propriei sale decrepitudini, ne apropie deja de monologul interior. Iată întreg pasajul:

„[vorbește Ada:]

– [...] ...și domnul Petrescu a fost amabil că n-a uitat nici el... De altfel, pe domnul Petrescu nu-l cunoaștem acum întîia oară... ți-

aduci aminte?... În ce priveşte caii, n-are nevoie de nici o recomandaţie!

Aşadar, neruşinata pomenea de acel incident; Maxenţiu se simţea cuprins de furie. Vestigiu al demnităţii, dar mai ales ofensă dureroasă adusă slăbiciunii lui fizice. Cum braţul liber şi-l simţea greu, îl crezu puternic. Ar fi vrut să ridice cu el un obiect masiv şi să-l arunce în cei doi. Întinse braţul şi lovi capacul călimării imense, ce ţăcăni. Ruşinat de stîngăcia gestului, pipăi cu o mînă tremurătoare de orb biroul şi se rezemă şi cu palma aceasta. Cealaltă, pe care o ţinuse pînă atunci prea apăsată, îl furnica. Avea astfel o atitudine ce-i păru lui Lică foarte distinsă.

Ada vorbea încă!... Ce mai vrea?... Maxenţiu nu mai auzea, şi ar fi trebuit să audă. O pînză subţire ca de păianjen i se aşezase pe urechi şi ar fi vrut s-o ridice de acolo delicat, ca pe o portieră diafană. Prin ţesutul ei transparent sunetele se difuzase, şi, rar, cîte un cuvînt se prindea în mreaja auzului. Trebuia să-şi strîngă vinele subt frunte, să le întindă apoi... vinele sinilii, ce stau acolo la suprafaţă, vizibile, aşa de rău apărate de epidermă" (**Idem**, p. 59).

Toate caracteristicile monologului interior sînt aici, şi în primul rînd dilatarea temporală. Ceea ce nu înseamnă că prozatoarea face pasul către un asemenea tip de discurs, folosit cu totul sporadic. Dimpotrivă, Hortensia Papadat-Bengescu obişnuieşte să ofere peisaje interioare comprimate: o pagină poate concentra o întreagă şi îndelungată evoluţie psihologică. Apropiindu-se prin intuiţie creatoare, Hortensia Papadat-Bengescu e totuşi încă departe de pionierii monologului interior, de consecvenţa Virginiei Woolf, de pildă, la care un întreg roman, **Doamna Dalloway**, se desfăşura de-a lungul unei singure zile, ca şi **Ulysse** al lui Joyce. A o alătura hotărît pe prozatoarea noastră de Virginia Woolf (vezi Perpessicius, cf. Florin Mihăilescu, **Op. cit.**, p. 220-221) se relevă astfel a fi încă o dată un abuz. (Asocierea pe care Liviu Petrescu a făcut-o cu Joyce – vezi L. Petrescu, **Op. cit.** şi **Romanul condiţiei umane**, Editura Minerva,

Bucureşti, 1979, p. 184 – e de altă natură şi nu intră în discuţie în acest punct.)

Am apăsat pe ideea de intuiţie. Nici aici exclusivismul nu e însă potrivit. Căci ceea ce o caracterizează pe Hortensia Papadat-Bengescu, pe fundalul unei asemenea creativităţi instinctuale, este – cred – balansul între intuiţie şi intenţie. Am vorbit deja de intenţionalitatea modalităţii caricaturale. La fel, nu e greu de admis că, dînd personajului său cel mai apropiat de ideea eternului feminin numele de Elena, prozatoarea face un gest de construcţie romanescă. Alternarea continuă de planuri paralele, despre care s-a vorbit şi care duce la o interesantă „discontinuitate narativă" (Florin Mihăilescu, **Op. cit.**, p. 144), dedublarea sau ipostazierea sînt alte modalităţi retorice pe care Hortensia Papadat-Bengescu le foloseşte cu mînă sigură. Să exemplific. Dedublarea lui Maxenţiu e un procedeu ingenios de precizare a psihologiei personajului:

> „Nu se mai gîndea nici la Ada, nici la Lică. Aştepta să vadă dacă prinţul Maxenţiu va mai fi a doua zi în viaţă... Prinţul Maxenţiu, pe care Maxenţiu ofticosul îl iubea mult... Maxenţiu bolnavul, singura fiinţă pe care-o iubea prinţul!" (ed. cit., p. 60).

Procedeul ipostazierii, a cărui vîrstă e cea a literaturii, e folosit cu originalitate: e relevată similitudinea unor personaje în aparenţă total disjuncte (oarecum în sensul acelui *discordia concors* al metafizicilor englezi!). Sia, fata nelegitimă a lui Lică, e crescută prost, e ea însăşi proastă, lălîie şi aşa mai departe, în timp ce Maxenţiu e prinţ, educat şi aşa mai departe; dar: amîndoi nelegitimi, luaţi în grijă de tată şi respectiv de mamă, îşi petrec ani buni ai copilăriei purtaţi peste tot de părinţii în cauză:

> „De cum umblase fata [Sia] bine pe picioare, Lică se distrase *tîrînd-o de mînă după el"* etc. (s.n.; ed. cit., p. 30);
>
> „[Mama lui Maxenţiu] îl purtase din vreme cu ea la curse, la

teatru, la supeuri, în voiajuri, pretutindeni [...], *[î]l tîra după ea*" etc. (s.n.; **Idem**, p. 73-74).

Pentru a completa gama de procedee pe care Hortensia Papadat-Bengescu le armonizează în romanul său, iată un exemplu de traducere a fineţei nuanţelor în imagini (chestiunea ţine deci de o stilistică literară) care le sugerează excepţional:

„În urma lui Mini şi Nory, [din biserică] ieşi Rim, sinistru, cu suita celor doi gemeni, tîrîndu-i ca pe nişte aderenţe maligne, fără nici un schimb de vorbă sau privire. Nu ştia la ce moment se rupsese între ei înţelegerea şi se aşezase duşmănia. Rim se opri lîngă coloana de afară a bisericii, nedumerit şi izolat. Atunci, gemenii, ca două omizi desprinse, lunecară undeva spre trăsuri, spre salvare" (**Idem**, p. 198).

Concluziile analizei le-am formulat pe măsură ce am înaintat în demonstraţie. Să adaug că, privind dinspre teoria romanului, Hortensia Papadat-Bengescu poate fi considerată un caz: ea are privilegiul de a-i fi refăcut istoria la scară redusă. De la „filozofarea" interioară către obiectivitatea realistă, romanul a parcurs un drum esenţial (drumul de la Werther la Madame Bovary), pe care prozatoarea îl reface de la scrierile de tinereţe către romanele maturităţii. Ajunsă aici, ea începe reparcurgerea acestui „drum" în sens invers, către o nouă „subiectivitate". Desfăşurat sub controlul unei creativităţi tot mai interesate de planul teoretic, acest din urmă traiect a fost caracteristic evoluţiei romanului în prima parte a acestui secol.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAMIL PETRESCU. ECUAŢIE EXISTENŢIALĂ ŞI SOLUŢII LITERARE

Printr-o contradicţie aparentă, critica a văzut în „autenticul" Camil Petrescu un artificios. Particularităţile de compoziţie a romanului s-au observat de la început, de pildă, la **Patul lui Procust**. G. Călinescu arăta că în roman „preocuparea de metodă e maximă" şi vorbea despre „un joc subtil, aproape genial de *a parté* teatral, fiecare comentînd cu ochiul către cititor faptul şi dovedind disparitatea punctelor de vedere". Vianu a vorbit şi el despre „convenţia literară a acestui mod de încadrare, care aminteşte destul de aproape pe acel romantic, al «caietelor găsite» sau al schimbului de scrisori".

De la primele observaţii privind „structura" din **Patul lui Procust**, comentariile s-au putut dezvolta. Analiza s-a oprit cu precădere asupra integrării de scrisori, poeme, articole şi bogate note de subsol în fluxul romanului, cu care deveneau una. La o privire mai atentă, alte procedee se pot descoperi. Mai întîi, în ceea ce priveşte acest truc al „transcrierii" unor alte texte, redactate de către personaje. Procedeul are vîrsta romanului, impresia de obiectivitate a autorului care „a găsit" un jurnal, nişte memorii etc., şi doar le face publice fiind la mare preţ în timp. Camil Petrescu pare deci să preia în **Patul lui Procust** o modalitate comună (şi care are azi, de ce să n-o spunem, un aer vetust), dar la care se adaugă aici explicit un plan auctorial cu care cel al „mărturisirilor" scrise de doamna T. şi de Fred Vasilescu intră permanent în relaţie: cel al notelor de subsol, prelungit în **Epilogul II** „povestit de autor". Acest al doilea plan înlătură aerul naiv pe care „metoda transcrierii" nu-l poate evita. Evocările celor două personaje sînt astfel comentate, adăugite, corectate – într-un cuvînt: asumate de

către autor. Există, în plus, şi o complicare a schemei tradiţionale, o „ridicare la pătrat". La noi, **Cezara** lui Eminescu integrase un număr de scrisori şi Călinescu avea să scrie şi el în **Scrinul negru** romanul (unul dintre ele, căci **Scrinul negru** conţine cu adevărat mai multe) dezvăluirilor aduse de un pachet de scrisori. În **Patul lui Procust**, Camil Petrescu complică procedeul, în sensul că citarea scrisorilor lui Ladima către Emilia aparţine unui alt discurs citat, cel al lui Fred. Dezvăluirile pe care scrisorile le aduc sînt astfel dezvăluire în dezvăluire (aşa cum Hamlet ticluia un teatru în teatru), dezvăluire de gradul doi. Ca şi naratorul romanului, Fred Vasilescu – el însuşi narator de ordinul doi – citează. Se pot ghici aici straturi succesive de motivări întru obiectivitate, adică un patetism al disimulării.

Compoziţia romanului este, mergînd mai departe, cu adevărat simetrică: evocarea lui Fred (**Într-o după-amiază de august** şi **Epilog I**), care ocupă trei sferturi din roman, e centrul, încadrat de evocarea doamnei T. şi de Epilogul autorului, ambele centrate pe figura primeia. Rolul acestor două scurte părţi care „introduc" şi „încheie" partea centrală e important. Evocarea doamnei T. oferă o substanţă la care, indirect, relatarea lui Fred Vasilescu se va raporta permanent: ea introduce evenimente, personaje, dar şi o atmosferă, un ton, impresia de temperatură înaltă, de nobleţe în patetism. Epilogul autorului închide cercul, revenind la perspectiva doamnei T. În plus, această parte finală formulează explicit deschiderea către absolut, către cosmic, care e aici nu doar o etichetă aplicată lui Camil Petrescu dintr-o inerţie a clişeelor care altfel funcţionează, ci – simplu – o deschidere a cărţii: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea Universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, aşa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului" (e ultima frază a romanului).

În povestirea lui Fred, unitatea clasică de spaţiu, timp şi acţiune (în casa Emiliei Răchitaru, „într-o după-amiază de august", după-amiază de amor cu gust leşios şi de lectură febrilă) este contrapunctată de rememorările personajului, declanşate de lectura scrisorilor lui

Ladima către Emilia. Timpul – aparent liniar – e astfel dilatat, ca la Proust sau Virginia Woolf. (Se poate face aici legătura cu discuţia conceptelor de timp, flux al amintirilor şi aşa mai departe din **Noua structură şi opera lui Marcel Proust.**) Spre deosebire de aceia, Camil Petrescu nu evită nivelul clasic pe care l-am pomenit, oferind – altă particularitate originală – o sinteză de tipuri literare. Există în această desfăşurare un element care punctează mereu alunecarea lui Fred în trecut, şi anume imaginile trupului gol al Emiliei. Emilia e, se ştie, prototipul statuii fără simţire, al prăpastiei dintre un chip perfect şi o existenţă joasă, ternă; pentru Emilia prostituţia nici nu are vreo tonalitate deosebită, fie ea spectaculoasă sau – opus – obosită, degrandantă, căci o practică firesc, în înşiruirea liniară a existenţei ei de actriţă veleitară, fără să perceapă măcar dimensiunile propriei sale vieţi sau posibilitatea existenţei altor dimensiuni. Trupul ei rămîne însă o statuie şi privirea lui îl reduce pe Fred la realitate ca bătăile unui ceas. Descrierile trupului Emiliei măsoară în roman timpul, aşa cum o făceau în **Mrs. Dalloway** bătăile ceasornicului Londrei, înregistrate de monologul interior al personajului central ca pe bătăile de gong care preced actele la teatru. Prelungite şi în epilogul autorului (din acest punct de vedere, Camil Petrescu nu se disimulează îndeajuns în Fred!), aceste descrieri sînt un leit-motiv al dimensiunii corporale a existenţei. Decupate din roman, ele ar forma un amplu poem al carnalului. Fiecare fibră a trupului Emiliei are mereu alte nuanţe, generează mereu alte asociaţii, de obicei în registru natural, al vegetalului sau animalului frust.

Romanele lui Camil Petrescu evidenţiază – deci – nişte arhitecturi precise, a căror manipulare dă scriitorului o alură de regizor care îşi înscenează cu grijă efectele. Ardenţa subiectelor a putut deturna imaginea lui Camil către una „posedată", suprapusă peste tipul eroului său predilect. Printre altele, corespondenţa recuperată (vezi **Scrisori către Camil Petrescu**) restaurează un portret în care febrilitatea e interioară, la suprafaţă rămînînd imaginea unui om de lume, cu relaţii şi putere de seducţie. Dincolo de construcţie, romanele au atras

atenţia, în planul perspectivei narative, prin proustianismul scriiturii. Subordonîndu-l unei anumite puneri în scenă, Camil Petrescu depăşeşte în fond (în sens istoric) proustianismul ortodox, mutînd interesul pe construcţie şi pe substanţa propriu-zisă a scrierilor sale. Că **Noua structură şi opera lui Marcel Proust** e o scriere cu *parti-pris* se simte de la început şi pînă la sfîrşit; eseul e însă, cel puţin în aceeaşi măsură, descriptiv, exterior autorului său. Spirit cu vocaţie speculativă şi teoretică, scriitorul s-a aplicat subiectului, încercînd o analiză cît mai coerentă a modalităţii proustiene. De aici şi pînă la propriile sale romane e o distanţă. La Proust, esenţial este modul de a spune, graţie căruia lucrurile narate se organizează în ansambluri complicate, cu aparenţă aleatorie, ca într-un joc fantezist de cuburi. La Camil Petrescu, esenţial nu mai e tonul poveştii, ci povestea însăşi; dovadă stă şi faptul că piesele de teatru, a căror scriitură are de astă dată particularităţile dramaturgice de rigoare, au fost percepute ca perfect omogene cu romanele. Scriitorul a oferit un exemplu mai rar întîlnit de omogenitate perfectă a operei. Şi piesele de teatru şi romanele revin cu insistenţă asupra unei aceleiaşi formule existenţiale, conturînd o ecuaţie tipică. Ladima şi Fred Vasilescu – ca să revin la **Patul lui Procust**, pe care mi-am sprijinit analiza – sînt alte două ipostaze ale prototipului camilpetrescian, căruia i se subsumează şi Ştefan Gheorghidiu, Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru şi ceilalţi (înrudiţi, toţi, cu Werther, Emil Codrescu al lui Ibrăileanu etc.). Amîndoi au mirajul iubirii absolute şi al unei lumi ideale, pentru care existenţa ordinară e ca un pat al lui Procust. Ladima reia, în linii mari, destinul lui Ştefan Gheorghidiu din **Ultima noapte...**. Pentru cel din urmă, războiul era termenul faţă de care iubirea ratată i se releva la dimensiunile reale, adică minuscule. Pentru Ladima, termenul de referinţă e cosmicul, spaţiul lipsit de Dumnezeu, macro-infinitul şi infinitul atomic al variaţiilor electronice cu efecte miraculoase pentru viaţă. Ladima e un Pigmalion, dar Emilia nu e Galateea şi în alegerea greşită pe care primul o face îi stă drama. Incompatibilitatea celor două planuri – idealul şi realul – conduce la dramă şi personajele lui

Camil Petrescu aleg adesea soluţia sinuciderii (opusă celei existenţialiste, a asumării condiţiei umane precare). Ecuaţia camilpetresciană e, în limitele sale cele mai generale, o aplicaţie a scenariului tragic clasic pe cazul particular al intelectualului care aspiră la absolut. Ordinea normalului, ontologic instituită, refuză prin înseşi datele ei fundamentale accesul către transcendent. Ignorînd-o, personajul-prototip al lui Camil Petrescu se încarcă de vină tragică. În felul acesta, scenariul tragic – soluţie literară a ecuaţiei alese – e declanşat. Va urma „pedepsirea" vinovatului, echivalentă cu restaurarea ordinii tulburate: mica „defecţiune" din schemă e urgent reparată. Atunci cînd un personaj scapă acestei rigori reparatorii ce se declanşează instantaneu la insinuarea aspiraţiei, atingerea cu adevărat a „absolutului" nu durează mai mult decît o clipă, compensaţia împlinindu-se fără greş. E cazul lui Fred Vasilescu. Ladima avea nostalgia paradisului prin Eros; Fred atinge pentru o clipă iubirea edenică şi cuplul său cu doamna T. îl reia pe cel adamic. Accidentul de avion care-i va aduce lui Fred moartea este corecţia pe care ecuaţia camilpetresciană o cere. Adevăratul accident fusese de fapt clipa de eternitate cutezată de cei doi: fluturii care vin la lumina becului aprins mor şi corpurile care se apropie de soare se topesc – sînt adevăruri banale.

Insistînd pe această formulă, Camil Petrescu a izbutit să impună o ecuaţie de mare generalitate (reluată mai tîrziu, de pildă, în romanele lui Al. Ivasiuc sau în teatrul lui Marin Sorescu). Soluţia ei literară, cea a scenariului tragic, validează efortul de înscenare a efectelor pe care romanele îl fac cu evidenţă vizibil. În acelaşi timp, procesul psihologic implicat cerea recurgerea la acea tehnică narativă care să reflecte în plan strict literar analiza psihologică (aceasta din urmă fiind de ordin mai general). „Proustianizînd", scriitorul a adecvat – iată – forma la substanţă. Scriitor cu program, Camil Petrescu n-a neglijat nici un amănunt, nici un efect, nici o nuanţă. Edificatoare e şi dorinţa sa de creare a impresiei de spontaneitate a neglijenţei, într-un sens care viza nota directă a inciziei şi care a fost preluat cu naivitate

de critică drept „anti-calofilism" în sensul primar al termenului. Între efect şi mijloacele cu care el e obţinut nu se poate pune semnul egal, sau – altfel spus – scopul (chiar şi cel literar!) scuză mijloacele: Camil Petrescu foloseşte în realitate un stil bogat, în care – de pildă – minuţia descripţiilor de mobilă sau îmbrăcăminte e pe măsura deliciului baroc al unor Matei Caragiale sau G. Călinescu. Vorbind din nou despre **Patul lui Procust**, savanteria stilistică, patetismul substanţei şi motivările repetate întru obiectivitate sînt toate – la nivel stilistic, tematic şi respectiv retoric – mijloace de creare a unui efect literar urmărit cu precizie. Manipularea lor evidenţiază o dialectică a împlinirii şi a nemulţumirii de sine. Comentariile lui Fred Vasilescu pe marginea experimentului său scriitoricesc trebuie citite drept confesiuni ale autorului însuşi. Undeva, Fred vorbeşte despre „voluptatea" pe care o simte scriind, adică despre o satisfacţie a creaţiei, dar pe de altă parte el exclamă: „Ah, dacă s-ar putea povesti totul".

Între aceste două extreme, Camil Petrescu se poate perfect defini.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

ANTON HOLBAN.
PRECIZIA FORMULEI
ŞI IRIZAREA CONTURURILOR

Practician şi teoretician al proustianismului – dar preţuind şi alte tipuri romaneşti conexe (Gide) sau mai depărtate (Hardy!) –, Anton Holban e şi el un caz de remarcabilă omogenitate a creaţiei, de obstinaţie a unei formule. Să urmărim în detaliu primul roman al tripticului format din **O moarte care nu dovedeşte nimic**, **Ioana** şi **Jocurile Daniei**.

Modalitatea narativă e de jurnal proustian, recunoscută ca atare: „Mă recitesc. Aşa găsesc de identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decît o copie palidă a unui original magistral" (Anton Holban, **O moarte care nu dovedeşte nimic**, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 50; toate trimiterile vor fi la această ediţie). Şi în continuare, nu fără o notă de bună ironie: „De altfel, nici nu ştiu dacă mirajul lui Proust nu mă face, din cauza unor asemănări exterioare, să-mi complic starea sufletească. Poate că dacă n-aş fi citit **Albertine disparue**, în altfel (mai bine sau mai rău) aş fi suportat dispariţia Irinei. Proust ne îmbracă în o haină care nu ni se potriveşte. Cînd te gîndeşti că în nopţile mele albe mototolesc perna şi bîigui pînă la epuizare întrebarea «ce s-o fi făcut Irina» poate numai din pricina unei influenţe literare!" (p. 50-51). Împărţită de spaţii albe în fragmente de cîteva rînduri sau cîteva pagini – niciodată mai mult –, materia romanului „transcrie" la un moment dat cîteva pagini de jurnal, mai multe astfel de „fragmente" fiind înspre finalul cărţii direct datate (Holban însuşi scria în **Testament literar** despre fragmentarismul şi jurnalismul romanelor sale). Notaţia e uneori de extremă lapidaritate şi poate fi închipuită ca

viziune scurtă precum o clipire de *flash* sau ca improvizaţie rapidă, pe un colţ de hîrtie: „Un gest familiar de-al ei: cum scotea bluza, pe cap, apucînd-o cu mîinile cruciş, de cele două laturi" (p. 52). Sau: „*După prînz.* La poarta cimitirului creştin, un mormînt mic înconjurat cu un gard alb, înalt. La un capăt, o cruce mare, sub ea un felinar. Pe lemn, scris numele unui copil. În preajmă, maci şi melci" (p. 53). Sandu, personaj-narator, trăieşte şi – mai ales – rememorează la persoana I, fără ca distanţarea autorului să mai intre aici în discuţie. Există distanţare în măsura în care un mod retoric o presupune prin definiţie. Altfel, disimularea autorului în personaj e minimă şi studiile biografice nu omit modelele reale ale personajelor feminine care vor fi declanşat procesele psihologice pe care romanele lui Holban le transcriu. O frază din roman notează: „Căci luam parte la scenă şi în acelaşi timp observam, eram în acelaşi timp, după obiceiul meu, actor şi public, actor cuprins de pasiunea rolului, şi public prodigios de curios să audă toate vorbele, să vadă toate personagiile şi chiar decorul" (p. 96).

Proustian nu e numai stilul romanului, ci şi al personajelor: Irina îşi scrie scrisorile „înseilînd laolaltă tot felul de idei care-i alergau prin cap" (*sic!*) (p. 14). Rememorările lui Sandu sînt reluări prin disecarea fără limită a unor imagini trecute. Evenimente mărunte, gesturi, chipuri sînt puse sub lupă: Holban are vocaţia nuanţelor infinitezimale devenite grilă prin care naratorul receptează totul, inclusiv propriul său comportament („mă complac în aceste analize" – p. 61). În consecinţă, detaliile devin – paradox comun – imprecise tocmai prin prea marea gamă de nuanţe, iar imaginile rămîn pe ansamblu tulburi, irizate, ca într-un tablou impresionist („Poate din pricină că mi-o închipui într-o atmosferă generală fluidă, care nu admite liniile bine trase" (p. 43). Cutare pasaj e aproape o definiţie a cărţii, compusă în termeni de tehnică romanescă:

„Sînt în romane anumite fiinţe insesizabile din pricina unui mister voit, aruncat asupra lor de autor, a unor detalii neexplicate, a

unor evenimente neașteptate, a unor vorbe stranii. În Hardy, de pildă.

Eroina mea e insesizabilă dintr-un motiv contrar: truda mea de a o explica în întregime și de a arunca asupra ei toată lumina de care sînt în stare" (p. 62-63).

Sau, în altă parte:

„Aruncînd la întîmplare tot ce-mi aduc aminte despre dînsa, formez o ființă stranie din cauza prea multor apucături contradictorii și suprapuse" (p. 28).

Imaginile sînt dilatate, semnificațiile – exacerbate. Evenimente mărunte reverberează disproporționat; o simplă încrucișare de priviri cu Irina înainte de a-i face cunoștință capătă sensuri și nuanțe:

„Și, într-adevăr, la o întîlnire pe scara mare a Universității – ea urca, eu coboram – cu tot aerul ei semeț, înfoindu-mă în hainele mele noi, i-am aruncat o privire încrezătoare în acele ce vor urma. Curaj mare pentru sfiiciunea mea obișnuită" (p. 11).

O caracteristică a romanului este eseismul, în esență proustian și el. Precizînd totuși, lucrul e aici mai mult decît analiza de idei, speculația ș.a.m.d., criterii care au putut aduce eticheta abuzivă de roman eseistic în limbajul critic. Prezența unor atari divagații abstracte nu înseamnă a face eseism cînd ele țin de fluxul conștiinței personajelor, fiind în fond parte din conținutul acestora. Alta e situația de pildă la Anton Holban. Romancierul inserează ample pasaje fără legătură directă cu romanul, discutînd pe larg tendința omului de a vorbi tot timpul (!), competența estetică față de cea matematică etc. Iată un astfel de pasaj eseistic, unde analiza situației e complet de sine stătătoare, exterioară personajelor:

„Sînt talente speciale ca să pricepi o operă literară, o bucată muzicală, o statuie sau un copac, oricît ar părea că aceste lucruri sînt la îndemîna oricui. Într-adevăr, deşi fiecare mărturiseşte fără jenă că nu poate pricepe o problemă de matematică, îşi va permite să-şi dea părerile asupra chestiunilor literare (mai ales în Franţa), se va ofensa de nu le vei lua în serios şi nu va crede că pentru asta trebuie pricepere înnăscută pe care s-o educi apoi prin ani de zile de muncă migăloasă" (p. 30).

Procedeul e apoi complicat: o suită de asemenea consideraţii eseistice asupra morţii atrage un şir de tablouri sumare şi dense de personaje (persoane) pe care naratorul le-ar fi urmărit pînă în momentul morţii, aşa cum o propoziţie generală e exemplificată prin cazuri particulare. Mai departe, fluxul narativ impune o corecţie: căci – după mai bine de şase pagini – se face legătura cu Irina, în scenele în care apare moartea sînt acum implicaţi Sandu şi, mai ales, Irina, pentru ca apoi să fie vorba, direct, de moartea posibilă a Irinei („Moartea Irinei n-ar putea fi decît mediocră" etc. – p. 40).

Cum se vede, pe lîngă procedeul în sine, digresiv şi speculativ, Holban face din eseism şi un element de construcţie, avînd – totodată – grija ca, prin caracterul aparent divagant, de improvizaţie de idei, „regia" narativă să fie disimulată. Chestiunea compoziţiei romanului la Holban şi, în genere, la acest tip narativ e cu două tăişuri. Romancierul proustian afişează mereu nehotărîrea, pre-eminenţa improvizaţiei etc. (cînd ruptura cu Irina s-a produs, apar frazele: „Ce va mai fi? Şi acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul?" – p. 101; *nota bene*: naratorul, care mimase tot timpul scrierea unui jurnal, vorbeşte acum de roman!). E însă aici o capcană. Unui asemenea tip de proză, care poate începe în aparenţă de oriunde şi se poate sfîrşi oriunde, după cum poate continua la infinit, îi este vital un control perfect, o coerenţă interioară fără fisuri, rigoarea subterană. Chiar fragmentar şi divagant, romanul are nevoie de resorturi intime care să-l „ţină". Între afectarea lipsei de compoziţie şi construcţia

subterană există o benefică tensiune contradictorie. Considerate uneori a porni dintr-un „suflu scurt", care nu poate duce la capăt „creații de amploare", romanele lui Holban pot fi privite și ca adecvări superioare ale formei: modalitatea fragmentar-analitică pe care scriitorul o folosește, restrînsă asupra a doar cîtorva obsesii (singurătate, iubire, gelozie, moarte) și cu limitarea în consecință a gamei de asociații (spre deosebire de Proust, care divaga monstruos, pe sute de pagini, pornind de la un detaliu oarecare în direcții cu totul surprinzătoare), cere spații mai restrînse și Holban nu greșește atunci cînd își reduce romanele la o sută-o sută și ceva de pagini, la fel ca și **Suferințele tînărului Werther**, **Adela** sau partea întîi din **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război.**

Altă capcană a unui asemenea tip de roman este tonalitatea patetică – deopotrivă în afirmație și în „discreditarea lucidă" – a patetismului ei. Complementar, se insinuează pe alocuri tonul unui calcul mai detașat, de unde explicația tentațiilor caricaturale. În **Ultima noapte de dragoste...**, roman de acuitate fierbinte și nivel metafizic, a putut să apară și figura lui Lumînăraru sau – în același registru – cea a protipendadei burgheze; în **O moarte care nu dovedește nimic**, aceeași lume e pe alocuri caricată cu moderație: „Apoi, pe rînd, au intrat membrii familiei. *Madame* Lise, cu o rochie *beige* cu trenă, cu *évantail* și coafată «Pompadour», cu obrazul de 60 de ani vopsit gros, mereu cu vorba «Noi, femeile»... Apoi *madame* Cléo, încorsetată și cu sînii pepeni, examinîndu-mă cu *pincenez*-ul; apoi *madame* Aspasie, subțire și nesfîrșită, întoarsă ca un cinci. Se vorbea: *„Mon Dieu!"* – *„C'est épatant!"* „Noi, femeile!" – „Vai, cum zici!"... „Ți-aduci aminte!"... „Asta nu se cade!"// M-a privit fiecare în felul ei: *madame* Aspasie se subția, *madame* Cléo se îngroșa, *madame* Lise zîmbea grațios" (p. 18). Tendința sarcastică există, însă Holban nu are vînă ironică și efectul e peste tot voalat, în ton cu atmosfera generală de valoare, de irizare a romanului. (De aici, deși pendulează între teme mari – iubire, moarte –, el dă din cînd în cînd senzația de registru minor, accentuată de formulări neimputabile autorului, căci ele erau

încă ale epocii, dar care parcă lipsesc la – să zicem – Camil Petrescu; de pildă: „Riri începu la piano o romanţă, cu mîna stîngă trecînd peste dreapta"; sau: „Tu singură din toţi eşti precisă, ai simţul proporţiunilor" – p. 19).

Un procedeu folosit şi de Anton Holban e ipostazierea. Fiind în relaţie cu Irina, Sandu o aseamănă unei Ela. Mai tîrziu, Colette, aventură sub cer franţuzesc, e o copie fidelă a Irinei, în acelaşi fel funcţională: „Colette e fragilă şi vaporoasă, piciorul ei mititel abia atinge pămîntul [...]. O port acum pretutindeni cu mine şi pun în ea sau iau din ea, ca dintr-o casetă, toate gusturile mele" (p. 102). Dincolo de deosebiri, idealul casnic al Irinei seamănă pregnant cu cel al Emiliei din **Patul lui Procust** şi cu cel pe care Eminescu îl atribuise Lillei în **Avatarii faraonului Tlà**: „O să mă scol tîrziu, să mi se aducă la pat cafeaua cu lapte" (p. 12). (Lilla visa la o intimitate în papuci de casă!) În schimb, personajul masculin nu e asimilabil tipului camilpetrescian. Superior femeii şi glosînd cu perseverenţă pe marginea acestei superiorităţi, el e totuşi terestru, îi lipseşte apetitul metafizic. Aceeaşi pare să fie şi distanţa dintre romancierii înşişi. Ilustrative sînt şi sensurile tragediilor: la Camil Petrescu, disjuncţia dintre esenţă şi conştient îl împinge pe bărbat la sinucidere. În schimb, la Anton Holban hotărîrea lipseşte, gesturile mari nu mai sînt posibile şi datele tragice se convertesc în moartea femeii, în fond nesemnificativă pentru drama de idei pe care o trăieşte bărbatul însetat de perfecţiune.

Pasajul final al romanului are o eleganţă a tăieturii remarcabilă:

„Nu se mai vede nimic. Cerul s-a apropiat de mare, scoica uriaşă s-a închis, cuprinzîndu-mă. Şi dacă ar pune cineva urechea, ar auzi desigur accente elegiace, însă prinse în cadenţe măsurate după regulele clasice, ordonate şi cuminţi:// POATE A LUNECAT..." (p. 104).

Între acest „Poate a lunecat" şi ipoteza opţiunii reale („Aşa mică, a fost în stare de un gest mare! [...] măcar pentru clipa aceea a fost măreaţă" – p. 103), personajul feminin se dizolvă din nou, imediat ce sfîrşitul său tragic încercase să aducă linii mai apăsate, mai precise. Pasibilă pentru o clipă de sensuri înalte, moartea Irinei încetează imediat să mai semnifice (vezi şi titlul romanului).

După o analiză migăloasă la **O moarte care nu dovedeşte nimic**, efortul nu mai este necesar la **Ioana** şi **Jocurile Daniei**. Modificările sînt de detalii, nu de structuri fundamentale. Modalitatea rămîne cea fragmentară, febrilă şi detaşată în acelaşi timp, personajul-narator la persoana I este acelaşi – Sandu – şi eseismul de jurnal rămîne cu un rol important. Modificarea cea mai importantă e de timp al naraţiunii, devenit acum sincron cu actul scrisului. O interesantă alternare de planuri apare în **Ioana**, unde romancierul pendulează cu consecvenţă între acest prezent al naraţiunii şi rememorarea prin disecare la nesfîrşit a faptelor ce precedaseră împăcarea cu Ioana (despărţirea şi legătura ei amoroasă cu un „el", procesele psihologice ş.a.m.d.). O mai mare siguranţă retorică se simte. În **Jocurile Daniei**, modificarea – s-a observat – e de funcţionalitate a decorului urban: automobile, telefon etc.

Omogenitatea romanelor lui Holban nu a evitat constatarea diferenţelor dintre eroine: Irina e mediocră, Ioana e superioară, Dania are instabilitatea adolescenţei. Însă observaţia nu cred că poate introduce distincţii fundamentale, căci romanele lui Holban sînt ipostazieri nu ale unui tip de feminitate, ci ale procesului psihologic al bărbatului, fie el declanşat de tipuri feminine diverse. „Personajul" central, identificabil în toate aceste romane, e un tip de proces psihologic.

GIB MIHĂESCU.
ARABESC ŞI UTOPIE LIVRESCĂ

„Fragmentar" ca şi romanele lui Anton Holban e scris şi **Donna Alba** al lui Gib Mihăescu – fragmentarismul e însă dependent mai mult de necesităţile de respiraţie ale epicului decît de febrilitatea notaţiei reflexive, cu toate că modalitatea de jurnal e şi aici mimată.

La persoana I, Mihai (Mihail) Aspru (numele apare de numai cîteva ori în carte, prima dată după aproape o sută de pagini) face nişte „destăinuiri" (**Donna Alba**, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 12; toate trimiterile vor fi la această ediţie), dar totul se derulează într-o secvenţă logică şi temporală riguroasă, în care conexiunile surprinzătoare şi „haotice" ale naratorului proustian apar numai pe spaţii mici, ca motivaţii psihologice ale comportamentului, sau în acele puncte de tensiune maximă în care acţiunea stagnează în favoarea înregistrării nuanţelor (scenele întîlnirilor cu Alba). Sensibilitatea pe care personajul-narator o afectează e clar una proustiană: procesul său psihologic e patetic şi personajul vorbeşte despre „clocotul adînc al sufletului meu" (p. 16).

Atare sensibilitate nu e însă subiect al romanului ci doar pretext al declanşării şi suport al întreţinerii epicului febril. Mereu interiorizat, Aspru nu rămîne niciodată la acest nivel, căci modul său de existenţă este analiza în mişcare. Staticul nu-i este propriu: arabescul interior trebuie tradus în arabesc palpabil (acesta din urmă, în fond, iluzoriu): „Mi-au plăcut totdeauna drumurile complicate, încurcate, al căror sfîrşit să nu poată fi văzut, nici măcar ghicit după primii paşi" (p. 15). Deşi momentul convenţional al începerii scrierii cărţii e ulterior unei părţi a acţiunii, nici o sincopare temporală nu e operată: evenimentele trecute sînt aşezate la început, într-o trecere în revistă care se supune

unor reguli de necesitate epică, nu de mecanism al memoriei. După mai bine de cincizeci de pagini, naratorul atinge prezentul naraţiunii, înaintînd de aici în tonul de jurnal pe care l-am amintit (uneori tipic: „Seară de întîlnire cu Voicuţa, rece şi ploioasă. Parcurgem străzile domol..." etc. – p. 78; alteori încercînd comunicarea directă cu cititorul „jurnalului": *„Dar lăsaţi-mă, lăsaţi-mă,* am dat de urme prea covîrşitoare şi sînt acaparat de gînduri prea grele ca să-mi complic existenţa!" – p. 116 – sau: „şi-mi aminteam biroul sobru al maestrului, cu bibliotecile lăcuite, cu vitraliurile de cristal, cu piedestalele înalte de mahon, pe care priveau încoa din alte lumi busturi de-ale marilor juriști – *credeţi?* – nu, busturile cîtorva voievozi munteni" – p. 117 – s.n.), trădat însă de prea evidenta rigoare a înşiruirii episoadelor, grupate şi ele în mai multe secţiuni mari de roman, fără titluri sau numerotări speciale însă gîndite funcţional, ca nişte acte de teatru tradiţional. Pregnanţa formulărilor nu mai este efect al „autenticităţii" spontane, ci al meşteşugului scriitoricesc, al distilării stilistice căutate pe care romancierul o foloseşte. Tentaţia controlului construcţiei transpare ici şi colo; undeva naratorul scrie: „Trebuie să lămuresc aici că..." etc. (p. 75), altădată decide: „Dar înainte trebuie să mă opresc puţin asupra acestei curioase discuţii..." etc. (p. 203). Faţă de un Holban, de pildă, se vede că Gib Mihăescu se eliberează – fără a o elimina – de sub crisparea metodei proustiene (crispare ce luase în epocă înfăţişarea unui partizanat patetic). Scriitura sa păstrează tensiune, aliind însă în acelaşi timp un cuantum de distanţare care permite – sub impresia de proces psihologic febril – controlul riguros al discursului.

Personajul Mihai Aspru e dezvoltat pe datele unui cuplu fundamental de contrarii: dualitatea spiritual-carnal. Între aceste două coordonate, figura sa capătă ambiguitate. Iubirea pentru doamna Alba e sublimată, spiritualizată, dar şi poftă a cărnii, goană după voluptate fizică. Impulsurile personajului încep să fie contradictorii, ajungînd să se întrepătrundă. Cutare hotărîre, cutare comportament încep astfel să-şi piardă limpezimea semnificaţiei, cîştigînd în ambiguitate cu

interesant efect. De balansul între aceste două extreme, personajul-narator este însuşi conştient. În cursul uneia din convorbirile cu Alba, mişcările acesteia devin „pricini de revolte surde ale mocnitului şi nemulţumitului meu sînge, pe care-l potolisem zilnic pînă acum cu apoteoza succesului meu sufletesc. El se încăpăţîna să aştepte adevărata apoteoză în mulţumirea lui, şi nu a sufletului, şi de aceea, ori de cîte ori genunchiul ei se reliefa mai acut prin poala rochiei, ori mătasea cu aspect de picior gol al ciorapului se detaşa ceva mai mult de sub negrul stofei, răsuna pînă-n urechile mele clocotul lui sălbatec" (p. 304).

Apetenţa pentru complicare, pentru arabesc şi volută, aduce personajului-narator o anumită particularitate. Demersul său psihologic, „detectivistic", sentimental este clădit pe scena primului impact cu Alba, în faţa liceului, cînd încă-adolescentul Mihai Aspru e orbit de frumuseţea femeii, scapă cele două mari dicţionare care bubuie pe asfalt etc. Pe măsură ce anii trec şi întîlnirile cu Alba sînt tot mai multe, Aspru adaugă mereu noi nuanţe imaginii pe care şi-o construise, închipuind un mister feminin mereu altul, mereu proaspăt, proiecţie a imaginaţiei sale predispuse către „complicare". Amintindu-i tîrziu femeii scena cu pricina, el spune: „Donna Alba e personajul care mi-a răsărit în suflet atunci..." (p. 301). Trebuie apăsat aici cuvîntul „personaj", căci chipul femeii creşte pe tot parcursul romanului ca proiecţie livrescă a imaginaţiei lui Aspru, ca utopie livrescă a misterului feminin. O eroare a criticii este clişeul „inaccesibilităţii" femeii superioare pe care romanul l-ar ilustra în cea mai mare parte a sa, dublată de distanţa încă existentă la acea dată între aristocraţia veche şi burghezia nouă, de unde interpretarea sociologică a cărţii ca roman al ascensiunii burgheziei etc. Atare „inaccesibilitate" vine însă dinspre coordonatele utopice cu care femeia e înzestrată de imaginaţia bărbatului şi mai puţin dinspre datele ei psihologice şi sociale proprii. (Distincţia nu trebuie totuşi să uite a nota faptul că prozatorul închipuie asemenea utopie livrescă acolo unde – pînă la un punct – datele de psihologie terestră permiteau

păstrarea între limitele „autenticității", concept la mare preț în epocă.) Discuția raportului între realitate și aparență în cazul lui Mihai Aspru apare de aici posibilă. Iluzia pe care el o construiește se încheagă în jurul acelei scene de adolescență tîrzie, dezvoltîndu-se cu voluptate aproape sadică a nuanțelor și atingînd dimensiuni utopice monstruoase. El substituie această imagine celei reale. Personajul Albei devine în acest fel o inserție de iluzie în real, focalizată cu obstinație pînă la paradoxul concurării realului însuși (sugestii asupra acestui punct s-au mai făcut). Între anumite limite, romanul lui Gib Mihăescu poate aminti mitul lui Pigmalion. Alba este o Galateea șlefuită de gîndurile alambicate ale bărbatului, o aparență transpusă cu încetul între datele realității, o aparență instituită ca realitate. Într-una din discuțiile din finalul romanului, Aspru formulează în gînd ceea ce Alba rostește apoi aievea. Lucrul nu e întîmplător, dimpotrivă: el ține de datele fundamentale ale personajului Albei ca proiecție a minții lui Aspru. Iată pasajul:

„Va mai veni și mîine, dar atunci va veni pentru interesul ei exclusiv, ba nu, poate și atunci îmi va mai da o jumătate de ceas... o jumătate de ceas de autoanaliză, de proces moral răsturnat cu rădăcinile în sus, de elogii pentru marea mea probitate, pentru marele meu caracter, pentru puternicul dumitale suflet?...

Așa cum încheie acum, poftim!

– ...pentru marele dumitale caracter... pentru puternicul dumitale suflet, zice ea tare, concomitent cu sfîrșitul meu de gînd" (p. 328).

Pornind de aici, observația se poate extinde. Preda Buzescu, al cărui comportament e perfect normal față de datele sale psihologice, îi apare lui Mihai Aspru hidos deformat, proiecție demonică într-un fel complementară celei purificate a femeii: în viziunea lui Aspru, dubla agresiune pe care prințul Preda o comite împotriva femeii și împotriva imaginii ei idealizate e hotărîtoare pentru alunecarea propriei sale

imagini către demonism şi abjecţie. La fel, despre George Radu Şerban, soţul Albei, care îi apăruse lui Aspru distant, rece, dispreţuitor, se află în final că dorise apropierea de discipolul său, cea care se opusese repetatelor proiecte de invitare a lui Aspru la masă fiind Alba. Şi aşa mai departe. Populînd realitatea cu proiecţiile minţii sale, Mihai Aspru este, în felul lui, un creator, un modelator în lut. **Donna Alba** poate fi din acest punct de vedere privit ca romanul tiraniei universului creat asupra propriului său creator, tiranie a păpuşilor asupra păpuşarului.

Alte cîteva note.

Nu se poate trece peste vîna ironică a romancierului. Galeria de portrete ale tineretului aristocrat care îşi pierde vremea în distracţii şi ale lumii cocotelor de la mansardă e nuanţată în fine tuşe ironice. Ies în evidenţă figurile Voichiţei, fetişcana care mimează inocenţa, şi Lilica, descendenta fanariotă care rulează dezinvolt partenerii amicelor sale. Li se alătură figura prinţului Raoul Ypsilant, vărul Albei, sărăcit dar cu simţul umorului, dispreţuitor de proaste maniere şi specializat în rase canine preţioase. Raoul are o interesantă filozofie de viaţă, nestînjenită de situaţia sa de stipendiat al soţului Albei. El ştie să deguste lucrurile subtile, are pasiune pentru femeile brune cu păr lung şi-şi teoretizează ironic înclinaţiile la un pahar (adică mai multe) de vin. Gustul esenţelor, atracţia estetic-motivată pentru femei şi pasiunea artistă pentru preţioasele canine înfăţişează un soi de Ioanide în registru ironic-parodic.

Bine conturat, acest registru intră în aliajul de tendinţe clasice şi proustiene din proza lui Gib Mihăescu, analizabil – cum am văzut – şi la nivelul tipului de discurs narativ. Faţă de un Anton Holban, de pildă, se vede că Gib Mihăescu se eliberează – fără a o elimina – de sub crisparea metodei proustiene (crispare ce luase în epocă înfăţişarea de partizanat patetic). Scriitura sa păstrează tensiune, aliind însă în acelaşi timp un cuantum de distanţare care permite – sub impresia de proces psihologic febril – controlul riguros al discursului.

Pregnanța formulărilor nu mai este efect al „autenticității" spontane, ci al meșteșugului scriitoricesc, al distilării stilistice căutate pe care romancierul o folosește în construirea tipului de arabesc narativ pe care l-am analizat.

Ies de aici interesante sensuri simbolice („Și pornesc în sensul cel adevărat al secolului meu, să trag cu urechea la uși și să prind firul întîlnirilor secrete ale doamnei Alba, cu nobilul declasat și demodat din mansarda obscură și suspectă, în care mi-am găsit trist și dubios sălaș" – p. 122) și – în general – formulări puternice, memorabile: „Cu lăcomia unui hamal din port sau cu lubricitatea unui bețivan de la hale, rotunjesc acum acest gînd în cap și-l pipăi ca pe un șold de femeie" (p. 96).

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIRCEA ELIADE. CAPODOPERA: AUTENTICITATE ŞI CONSTRUCŢIE

Publicarea **Nopţii de Sânziene** pentru prima oară în România (la Editura Minerva, Bucureşti, Colecţia „Biblioteca pentru toţi", 2 vol., 1991) ne oferă prilejul de a reflecta încă o dată asupra destinului acestui roman şi, în general, asupra imaginii pe care o are la noi Mircea Eliade ca prozator. Aceasta din urmă (vorbesc despre imaginea din ultimele decenii, de cînd Mircea Eliade a început să fie „recuperat" în conştiinţa culturală românească) s-a format – practic – în absenţa **Nopţii de Sânziene**. Traducerea franceză a romanului, apărută în 1955, n-avusese cum să aibă ecou în ţară. În 1971, cînd se publică, tot la Paris, versiunea originală, tirajul e prea mic şi circulaţia cărţilor dinspre Vest spre Est prea dificilă pentru ca **Noaptea de Sânziene** să devină cunoscută în România. Un deceniu mai tîrziu, cînd am avut norocul să mi-o împrumute cineva şi s-o pot citi (eram în ultimul an de studenţie...), mi-am dat seama deîndată, încercînd să discut cartea cu cei din jur, că aproape nimeni n-o ştia. În schimb, ediţiile din 1969 – **Maitreyi, Nuntă în cer** şi **La ţigănci şi alte povestiri** (Editura pentru literatură, Bucureşti) – avuseseră un bun impact (şi tiraje serioase!), impunînd deja publicului şi criticii din ţară o imagine a prozatorului. Cu ceva insistenţă, se mai puteau găsi şi cărţile interbelice ale lui Eliade (precum celelalte romane sau „indirectul" **Şantier**). Numai **Noaptea de Sânziene** rămăsese în afara circuitelor lecturii. Iar acum, cînd a apărut în sfîrşit şi la noi, nu pare să mai aibă cine-ştie-ce impact, căci a întîlnit un „orizont de aşteptare" mult schimbat, un public orientat spre puncte de interes imediat şi o viaţă literară prea absorbită de alte lucruri pentru a mai fi

– pe moment – disponibilă pentru regîndirea imaginii unui autor despre care avem impresia că ştim totul.

Ei bine, încă nu ştim, încă nu realizăm că **Noaptea de Sânziene** se numără printre marile romane ale literaturii române şi printre cele mai valoroase – poate cel mai – din jumătatea a doua a secolului XX. Recitind-o, o regăsesc tot atît de profund impresionantă, de bogată şi subtilă, şi am din nou sentimentul că e o carte dintre acelea care reuşesc să spună ceva esenţial despre fiinţa umană.

Pentru a fi recunoscută ca atare, **Noaptea de Sânziene** va trebui să cîştige în confruntarea cu două prejudecăţi. Prima este propria imagine a autorului ca prozator, la care m-am referit pînă acum. Va fi o problemă de timp: pe măsură ce vor începe amplele relecturi de care avem nevoie pentru a înţelege literatura română din această jumătate de secol, sînt convins că **Noaptea de Sânziene** va „urca" rapid scara aprecierilor publicului şi ale criticii. Pentru a ajunge sus de tot va fi – însă – obligatoriu de depăşit a doua prejudecată, mult mai greu de învins, pentru că se sprijină solid pe complexele noastre culturale: e vorba despre prestigiul de istoric al religiilor de care se bucură numele lui Eliade. Vogă internaţională are savantul şi nu scriitorul, ceea ce îl înconjoară pe cel dintîi cu o aură „mitică" (ironie a soartei specialistului în toate mitologiile lumii) şi – în acelaşi timp – îl defavorizează pe cel de-al doilea, deşi noi, cititorii români, ar trebui să fim stimulaţi de exclusivitatea lingvistică a contactului cu opera literară a lui Eliade, aşa cum a fost ea scrisă. Pe de altă parte, preluarea *tale quale* a raportului de prestigiu internaţional dintre savant şi prozator a fost – mai mult ca sigur – favorizată de tradiţionalul nostru complex al (ne)recunoaşterii „în Europa". La care s-a adăugat tot atît de vechea prejudecată, încă activă în cultura românească, a incompatibilităţii dintre creativitate şi rigoare, dintre spontaneitate şi calcul, dintre talent şi program. În cazul lui Eliade, asta s-ar traduce, simplificînd lucrurile, cam în felul următor: dacă e atît de mare om de ştiinţă, apreciat peste tot în lume, înseamnă că nu poate fi şi scriitor la fel de mare!

În sfîrşit, prozei lui Eliade i se va accepta valoarea de vîrf atunci cînd standardele lecturii moderniste nu vor mai fi la noi predominante. Ele fiind astăzi în evident declin, nu este – iarăşi – decît o chestiune de timp. Literaturii lui Eliade i s-au tot reproşat ba „facilitatea", ba „senzaţionalismul", blamabile dintr-o perspectivă puristă („Ceea ce-i lipseşte lui Mircea Eliade e talentul literar, credibilitatea onirică, *inefabilul lingvistic*", nota G. Călinescu în **Istoria** sa, într-o perfectă inadecvare la text – v. Ed. a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 959; s.m.), nu însă şi din perspectiva recuperatoare care cîştigă în ultima vreme teren, concomitent cu noile deschideri ale literaturii acestor decenii spre formele „de consum". „Vom regăsi epicul, naraţiunea eliminată de noul val", nota Eliade în jurnal, în aprilie 1966, gîndindu-se la moda „teroristă" a *nouveau roman*-ului (**Fragments d'un journal**, Éditions Gallimard, Paris, 1973). Intuiţie a evoluţiei prozei postmoderne...

Cînd toate aceste prejudecăţi nu vor mai inhiba lectura şi judecăţile noastre, **Nopţii de Sânziene** i se va putea aprecia adevărata valoare atît ca roman „trăirist", cu epică abundentă, pe alocuri – da! – „senzaţională", însă captivantă în sensul bun al cuvîntului şi tulburătoare, cît şi ca o construcţie simbolică de o excepţională, „savantă" complexitate. Obsedat de ea, Eliade a notat adeseori în jurnal că **Noaptea de Sânziene** e capodopera sa. Nu sînt încă mulţi care să-l creadă astăzi (un exemplu: în urmă cu cîţiva ani, Al. Paleologu spunea că romanul „are într-adevăr unele pasagii excelente, dar e departe de a fi o capodoperă" – **Revista de istorie şi teorie literară**, nr. 2-3/1986, p. 106). Şi totuşi, autorul ştia el ce ştia: pentru că **Noaptea de Sânziene** chiar este o capodoperă.

*

Pentru că principala cauză a reticenţei faţă de **Noaptea de Sânziene** mi se pare a fi aspectul ei de – ziceam – construcţie simbolică, dezvoltată atent, cu simetrii de structură, cu algoritmi epici

motivaţi mitologic, deci urmăriţi riguros *da capo al fine*, mă opresc acum la „autenticismul" romanului. El este tot atît de important ca şi semnificaţiile sale „oculte", căci febra naraţiunii, pasionalitatea cu care sînt trăite dramele – şi şi tragediile – din text îi dau puterea de seducţie. Abia pe fundalul implicării emoţionale a lecturii îşi fac efectul simbolurile şi filozofia cărţii.

În jurnal, în memorii şi interviuri, Eliade a făcut mereu mărturisiri care înlesnesc accesul către acest nivel intuitiv al prozei sale, către sursele ei spontane, ţinînd de hazardul inspiraţiei ori al rememorării unor imagini din viaţa proprie. Simţea – de altfel – că literatura era nu paralelă, ci complementară muncii sale ştiinţifice, că în nuvele şi în romane se exprima partea obscură, misterioasă, incontrolabilă a spiritului său. „Sînt incapabil să exist simultan în două universuri spirituale: literatura şi ştiinţa", nota tot în jurnal; „Imediat ce încep să fac «literatură», mă trezesc în alt univers; îl numesc oniric pentru că are o structură temporală diferită şi pentru că raporturile mele cu personajele sînt de natură imaginară şi nu critică". (**Fragments d'un journal**, 3 noiembrie 1949, cînd lucra de cîteva luni la **Noaptea de Sânziene**). Însuşi faptul că şi-a scris proza în româneşte este extrem de semnificativ în cazul unui autor care îşi redacta cu uşurinţă studiile în alte limbi (majoritatea în franceză şi engleză): literatura presupunea pentru Eliade o continuitate de neabolit cu fondul de trăiri şi senzaţii al copilăriei şi tinereţii, adică o motivaţie interioară autentică, aproape „proustiană", imposibilă în afara limbii materne. De altfel, scrierile autobiografice conţin numeroase episoade, scene, personaje în care putem recunoaşte „modele" reale ale unora din prozele sale. Iată un singur exemplu de asemenea consonanţă, pe care Eliade nu-l explicitează ca atare. În prima formă a **Amintirilor**, el povesteşte o întîmplare de pe cînd era copil. În timp ce familia se întorcea spre casă cu trăsura, caii au luat-o inexplicabil la goană pe un povîrniş abrupt şi au putut fi doar în ultimul moment opriţi să nu-i tragă cu totul într-o prăpastie. Senzaţiile de atunci au ceva de „suspendare" a timpului: „Ani de-a rîndul m-au urmărit acele clipe lungi, în care aşteptam să ajungem pe muchea prăpastiei şi să ne prăvălim. Îmi era frică, dar

eram totodată fascinat de prăpastia pe care o vedeam, şi totuşi nu îndrăzneam să cred că totul se va sfîrşi acolo. Mai tîrziu, cînd ne aminteam şi comentam aceste întîmplări, mama îmi spune[a] că, fără să ştiu, credeam şi aşteptam o minune" (**Amintiri**, I, **Mansarda**, Madrid, Colecţia Destin, 1966, p. 15). Acele „clipe lungi" se regăsesc în ultimele fraze din **Noaptea de Sânziene**, în care prăbuşirea se produce (cu o maşină, de astă-dată): „Zărise parapetul şi, dincolo de el, ghicise căscată în întuneric prăpastia. [...] Simţi în acea unică, nesfîrşită clipă, întreaga beatitudine după care tînjise atîţia ani, dăruită în privirea ei înlăcrimată. Ştiuse de la început că aşa va fi. Ştiuse că, simţindu-l foarte aproape de ea, Ileana va întoarce capul şi-l va privi. Ştiuse că acea ultimă, nesfîrşită clipă îi va fi deajuns". (ediţia Colecţia „Biblioteca pentru toţi", V. II, p. 412). Finalul vine să împlinească ecuaţia simbolică a Nopţii de Sânziene, însă intensitatea lui emoţională datorează mult transferului de senzaţie trăită dintre amintirea din copilărie şi textul romanului.

Întrebat cum îşi scrie prozele, Eliade a răspuns cîndva: „Sînt incapabil să fac un plan. Opera încolţeşte întotdeauna în jurul unei viziuni, a unui peisaj sau a unui dialog. Văd foarte bine începutul, uneori sfîrşitul, şi, tot cîte puţin, în timpul lucrului descopăr evenimentele şi urzeala romanului sau a nuvelei. Pentru **Noaptea de Sânziene**, prima imagine a fost personajul principal. Se plimba într-o pădure lîngă Bucureşti, cu vreun ceas înainte de miezul nopţii de Sânziene. În pădure, îl întîmpină o maşină întîi, apoi o fată, fără maşină. Toate acestea erau pentru mine o enigmă. Cine era fata? Şi de ce personajul care se plimba căuta o maşină lîngă fată? Încetul cu încetul, am ştiut cine e fata, i-am ştiut toată povestea. Dar totul a început dintr-un fel de viziune. Am văzut toate acestea ca şi cum aş fi visat" (**Încercarea labirintului**, convorbiri cu Claude-Henri Rocquet, trad. de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 148-149). Traseul ar fi mers – aşadar – de la intuiţie la construcţie. Uneori, autorii nu trebuie crezuţi pe cuvînt atunci cînd se mărturisesc. Pe Eliade, toate datele problemei ne obligă să-l credem...

MARIN PREDA.
DELIRUL ŞI ORDINEA.
ROMANELE CONFESIUNII

Se întîmplă cu Marin Preda un lucru derutant într-o anumită măsură, chiar dacă integrabil în ultimă instanţă unui scenariu cu mai largă valabilitate: din şirul cărţilor sale s-a detaşat cu limpezime capodopera, **Moromeţii**, restul rămînînd într-o incertitudine de apreciere, într-un fel de „echilibru instabil", coborînd sau promovînd în „ierarhia internă" a operei, cînd plusate valoric, cînd supuse unor reproşuri drastice, dacă nu şi maliţioase pe deasupra. **Cel mai iubit dintre pămînteni** serveşte bine de exemplu în acest sens, cu seriile încă deschise de recunoaşteri şi de contestări. Impresia mea – şi voi încerca s-o sprijin în continuare pe argumente – e că acestea din urmă, „constestările", mai ferme ori mai discrete, au în primul rînd o motivaţie psihologică, activă înainte ca textul să-şi poată impune „adevărul"; cu alte cuvinte, i se imprimă o imagine pre-concepută mai curînd decît să i se permită să-şi etaleze „cartea". Resortul psihologic la care mă gîndesc este acea idee difuză, instinctivă, conform căreia opera *nu poate fi egală cu sine*, trebuie ca să-şi aibă paşii ezitanţi, momentele de reflux, pantele descendente, rateurile. Iar dacă le şi are, atunci nu ne rămîne decît să le localizăm! Ni se oferă – prin urmare – cîmp deschis pentru pronosticuri, pentru jocul ipotezelor destructuratoare. Cu dezarmantă ingenuitate, cărţile vor oferi la iuţeală şi din belşug „alibiuri" pentru speculaţii critice cu finalitate subtil-depreciatoare, cărora nimic, nici cel mai mîndru cap de operă nu le-ar putea rezista...

Nu insist pe acest ton, poate că el însuşi maliţios şi pasibil de acuza excesului de semn contrar. Prefer să privesc problema dinspre

„adevărul" operei. Ceea ce are ea a spune din perspectiva temei pe care am lansat-o decurge dintr-o particularitate a poeticii autorului. O aproximez pornind de la simpla observaţie că romanele sale *nu se repetă*. Păstrîndu-şi de fiecare dată nota constantă – să-i spunem „moromeţianism" – care-i dădea originalitatea şi forţa creativă, Preda a ştiut să schimbe mereu toposurile, momentele istorice, problematica, temele cărţilor sale, nu fără să dea de fiecare dată o anume senzaţie de „soliditate" romanescă, de instalare temeinică în subiect, cu acea capacitate proprie marilor scriitori de a imprima oricărei materii narative un suflu al semnificaţiilor esenţiale, trimiţînd la o ordine profundă a lumii. Nici unul din romanele lui Preda nu dă impresia de „grabă" a abordării temelor sale, fiecare carte respiră buna cunoaştere a spaţiilor de joc alese, scriitorul făcîndu-şi lege din a şti „totul" despre umanitatea prozei sale, mai mult decît putea finalmente să încapă în pagini. Şi a avut întotdeauna de spus ceva „al lui" despre lume şi viaţă, căci le citea prin cifrul atît de personal al „moromeţianismului", graţie căruia se fixase într-un punct de observare doar lui accesibil. Se amestecau acolo multe „inefabile", într-o reţetă cu aparenţă de simplitate – căci marea creaţie are o claritate dezarmantă – şi în acelaşi timp indescifrabilă, ţinînd şi de forţa intuiţiei, şi de inteligenţa scormonitoare, dar şi de un straniu „secret" al autorului, care dovedea parcă în percepţiile şi în gîndurile sale o abatere de la normalitate, de la simţul comun, o deviere stranie, o „excentricitate", un „ce" numai al său.

Lăsînd în urmă acest punct, care ar merita un studiu separat, mă întorc la chestiunea valorii romanelor. Beneficiind de atari atuuri, ele îmi dau sentimentul că – invers faţă de amintita „fatalitate" a inegalităţii operelor – *n-aveau cum să „rateze"*, că sînt fiecare în parte lumi puternice, construcţii solide, comunicînd lucruri esenţiale despre existenţă. Susţinînd asta, nu încerc (ar fi şi absurd, de nu de-a dreptul comic!) o nivelare a operei lui Preda înspre selecta zonă a „capodoperelor", ci pledez doar în favoarea substanţialităţii dense a romanelor, fiecare impresionant în felul său, în cîmpul său de mişcare...

Îmi voi ilustra teza cu o analiză, cu un început de analiză a **Delirului**, carte valorizată fluctuant, datorită – cred eu – mai multor rînduri de prejudecăţi. Unele privesc ieşirea presupus-„nefericită" din spaţiul ruralităţii moromeţiene; altele au reproşat aspectul aşa-zis „comercial" al romanului, prin care Preda ar fi cedat gustului comun; altele – în sfîrşit – au acuzat hibridizarea ficţiunii cu factologia istorică şi politică. Sînt reţineri – în fondul lor – apriorice, vizînd punctele de pornire şi nu soluţiile efective la care a ajuns autorul, nu „rezultatele"...

Neavînd la îndemînă grosul cronicilor cu care a fost întîmpinat **Delirul**, semnalez sub beneficiu de inventar numai cîteva opinii aparţinînd unor critici de autoritate. Ele parcurg registrul rezervelor de la sugestia delicată la expresia directă. Un procedeu folosit de multe ori a fost constatarea implicită, prin valorizarea inegală a cărţii, cu plusarea prin contrast a zonelor „siliştene", mai ales a **Părţii întîi**. Articolul lui Eugen Simion – de pildă – aprecia debutul romanului drept „50 de pagini pregătitoare, excepţionale sub raport literar" (**Scriitori români de azi**, Vol. I, Ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 451) şi aborda problematica politică prin cîteva interogaţii ocolite: „Se poate pune întrebarea (ea s-a şi pus) dacă un romancier trebuie să concureze un istoric. Nu este, oare, posibil ca un cercetător să poată aduce, într-o carte mai bine documentată decît un roman, o viziune mai coerentă şi mai profundă despre aceleaşi evenimente? Este, desigur, posibil ca în viitor acest fapt să se întîmple. Va scădea, atunci, interesul pentru **Delirul**?" (p. 453). Apărînd romanul („cei care reproşează prozatorului excesul de informaţii cad într-un suspect purism estetic"; „romancierul are faţă de omul de ştiinţă un avantaj ce nu poate fi neglijat: *talentul de a epiciza istoria*" – **Ibid.**), criticul indica totuşi, cu discreţie, punctele sale de rezervă: „Ce se poate obiecta prozatorului nu este faptul că a adus *istoria în roman*, ci altceva: *istoria* tinde să domine, într-un chip copleşitor uneori, *ficţiunea*. Dar **Delirul** nu este un roman încheiat şi

este de aşteptat ca în desfăşurarea ulterioară Marin Preda să pună accentul pe ficţiune, echilibrînd, astfel, planurile cărţii" (p. 454). Într-o altă cronică, Ion Ianoşi zăbovea asupra aceleiaşi zone: „Remarcabile ni s-au părut, de pildă, primele capitole din Siliştea, pînă la scena antologică a trecerii lui Ilie Moromete prin pădure şi a intrării lui în Bucureşti, sau capitolele în care i se descriu feciorii, Paraschiv, Nilă şi Achim, tîrîţi pe rînd şi implacabil (ca o tragică necesitate!) în vîltoarea războiului" (**Scînteia**, 25 septembrie 1975, reluat în vol. **Marin Preda interpretat de...**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 181). Complex „moromeţian" al criticii? Privitor la raportul dintre *istorie* şi *ficţiune*, obiecţiile au cunoscut şi formulări mai drastice, ca în cazul acesteia, emise de Ovid S. Crohmălniceanu într-o analiză a aspectului de „cronică" din **Cel mai iubit dintre pămînteni**: „Forma aceasta o îmbrăca naraţiunea pe porţiuni întinse şi în **Delirul**, dar acolo rămînea prea legată de izvoarele informative, neluîndu-şi libertatea unei expuneri personale. Ca urmare, paginile de «creaţie», cum ar fi zis Ibrăileanu, făceau greu corp comun cu o materie cam fadă care alcătuia restul textului" (**Pîinea noastră cea de toate zilele**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 147-148). Complex al criticii faţă de procedeele de „documentarism" romanesc? Fiind greu de răspuns în două vorbe, mă mulţumesc să avansez supoziţia că Preda va fi influenţat involuntar lectura celor din preajma sa, cărora le va fi vorbit îndelung despre bibliografia pe care o parcurgea (dovadă că atît Eugen Simion cît şi Ovid S. Crohmălniceanu indică „sursa" documentară a **Delirului**: **Al treilea Reich** de William Shirer, în variantă franceză – cf. E. Simion, **Op. cit.**, p. 453 şi Ov.S. Crohmălniceanu, **Op. cit.**, p. 147). Acelaşi Ov. S. Crohmălniceanu avea să avanseze (într-un interviu din 1983, apărut în vol. Constantin Vişan, **Semnături în contemporaneitate**, Editura Cartea Românească, 1986, p. 284) cîteva nume de prozatori postbelici în funcţie de care discuţia se poate relansa cu şanse noi de validare: în legătură cu intervenţia istoriei reale în roman, criticul arăta că „Marin Preda a reluat procedeul în **Delirul**, nu totdeauna cu egal succes, dar

intuind o tendinţă pronunţată a romanului contemporan detectabilă la Norman Mailer, E. Doctorow, Leonardo Sciascia, Elsa Morante ş.a.". Ca luări de poziţie mai recente, aş cita opinia lui Valeriu Cristea, care aşază **Delirul** pe cea mai de jos treaptă în cadrul operei lui Preda, alături de **Marele singuratec** şi **Cel mai iubit dintre pământeni** („categoria romanelor inegale, deloc lipsite însă [...] de forţă şi de excelente pagini şi episoade" (**Scînteia tineretului. Supliment literar-artistic**, nr. 9/1988, p. 9), şi un articol al lui Marian Papahagi, cu verdict net (sub chiar titlul **„Imperfectul" romanului** – în **Viaţa Românească** nr. 7/1987), unde **Delirul** apare ca „o carte de «al doilea raft»" („deşi e vorba de un roman bine legat şi condus" – p. 14). Articolul din urmă, interesant prin interpretarea **Delirului** drept „cheie de boltă ce leagă între ele cele mai importante cărţi ale scriitorului" (p. 15), conţine un soi de sinteză a rezervelor formulate pînă acum: despre relaţiile lui Paul Ştefan cu Luchi şi „pretendenţii" ei „S-a spus – fără să se greşească prea mult – că Marin Preda e aici la punctul de cea mai slabă rezistenţă al romanului său" (p. 17), concluzia care ar rămîne de tras (e drept că relativizată de vocabule precum „poate", „pare", „întrucîtva") fiind că „**Delirul** nu e, poate, cartea cea mai izbutită a lui Marin Preda: părţile din care se compune («eseul» istorico-psihologic şi «ficţiunea» întemeiată biografic) par să nu se suprapună la nivelul exclusiv al evenimentelor ficţionale, «vocea» prozatorului se aude prea adesea distinctă de cea a lui Paul Ştefan, purtătorul «temei povestitorului», evoluţia însăşi a protagonistului, ca psihologie, a părut întrucîtva neverosimilă" (p. 18).

Nu-mi propun să iau în piept aceste obiecţii, care-şi au doza de justeţe, după cum îşi au şi părţile lor de inerţie, de „mîndrie şi prejudecată" în faţa operei unui mare prozator şi în faţa refuzului aceluia de a se cantona într-o formulă unică. Voi încerca în cele ce urmează o „apărare" a **Delirului** cu argumente analitice, pe care le-am căutat cu dorinţa de a găsi explicaţii în limbaj critic pentru plăcerea cu care am recitit cartea şi pentru senzaţia de operă majoră, vie şi incitantă pe care n-a încetat să mi-o dea.

Indiferent dacă prozatorul va fi avut o conştiinţă mai limpede sau una mai tulbure asupra sensurilor pe care le poartă naraţiunea din **Delirul**, ea se desfăşoară în roman conform unei extrem de interesante „ordonări" simbolice, care tensionează permanent lectura şi dă cărţii o gravitate profundă. Faţă de aceste straturi de adîncime, nu ezit să afirm că atracţiozitatea imediată – fie că o numim „istorică", „politică", „aventuroasă" ori „de consum" – reprezintă doar un înveliş ochios, frumos colorat, de speţa reclamelor, care rămîn – nu-i aşa? – „sufletul" comerţului, inclusiv al celui cu cartea, inclusiv atunci cînd „produsul" e de calitatea întîia! Preda va fi apelat la procedeele de roman „popular" pentru a putea absorbi în cîmpul operei sale zone de istorie politică aflate ele însele printre subiectele vînate de marele public. Însă a prelucrat totul, de la amănuntul documentar la viziunea de ansamblu asupra războiului, din perspectiva personajului său principal, Paul Ştefan, în faţa căruia *delirul* vremurilor se va desfăşura treptat, într-o *ordine* romanescă, marcînd o semnificativă ecuaţie de destin.

În sprijinul tentativei mele de demonstraţie voi introduce termenul de *iniţiere*, cu precizarea că îl folosesc într-o accepţie mai puţin „ocultă" (în felul consacrat prin analiza atîtor trasee şi episoade „iniţiatice" în scrierile mai vechi şi mai noi, pornind de la cele vechi-vechi...) şi mai apropiată de aceea a *cunoaşterii*. Nu e – firește – mare filozofie să constaţi că personajului principal din **Delirul** i se deschid vaste orizonturi o dată cu venirea la Bucureşti şi că nu scapă prilejul de a le investiga, cu precădere pe latura contactelor cu politicul şi cu istoria, astfel încît „se iniţiază" într-ale acestor încîlcite domenii de largi implicaţii publice, ceea ce s-ar concentra într-un cuvînt (sau în două!) în ideea că el „cunoaşte viaţa". Şi totuşi, dincolo de acest prim nivel al evidenţelor epice, materia romanului se distribuie în trepte succesive, comunicante printr-o serie de simboluri articulate pînă la urmă într-o construcţie amplă, cu o preţioasă valoare de generalitate în registrul experienţelor umane. „Cunoaşterea vieţii" capătă – atunci –

tensiunea trăirilor esenţiale şi rezonanţa (ei, da!) „filozofică" pe care le are proza mare, oricare i-ar fi subiectele şi poveştile. „Iniţierea" despre care vorbesc priveşte – prin urmare – o ordine mai profundă a lucrurilor, dincolo de factologia propriu-zisă a cărţii. Poate că în continuare se va înţelege mai exact ce voi a spune...

Începînd cu începutul, sînt multe de spus în legătură cu „prologul" rural al **Delirului**, la care critica a aderat cu atîta entuziasm încît mai că ar trebui să te predai şi să recunoşti că el rezistă în sine, că ar putea fi, la o adică, detaşat de rest. La o lectură atentă, socot că se cuvine ca acestor sugestii de autonomie să li se schimbe hotărît semnul şi să fie transformate în constatări ale relaţiilor de necesitate cu materia bucureşteană a romanului. Nu numai pentru că era oricum nevoie ca lumea „mare" a oraşului să o aibă ca termen de raportare pe aceea „mică" a satului, fără de care sensul de expansiune a orizonturilor biografiei lui Paul Ştefan s-ar fi pierdut, ci mai ales datorită faptului că epidosul rural anunţă toate temele „iniţierii" personajului şi schiţează liniile pe care el va evolua. Simbolistica acestei prime părţi se lămureşte, capătă consistenţă şi-şi dovedeşte legitimitatea – adică – funcţionalitatea – tocmai datorită desfăşurării ulterioare a cărţii. Prologul e – vasăzică – bine înşurubat în roman.

Iată cum.

În primul rînd, aflăm încă din start destule lucruri despre „excentricitatea" lui Ştefan al lu' Parizianu în lumea Siliştei-Gumeşti, faţă de care pare predestinat să se delimiteze. Ni se spune mai întîi că „firea acestui băiat ar fi trebuit totuşi să atragă atenţia. Avea o veselie ciudată, inexplicabilă, din care nu răzbătea în afară, pe înţelesul celorlalţi, decît cîte-un cuvînt sau cîte o expresie pe care le repeta pînă te scotea din sărite" (citez după ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975 – acelaşi an cu prima; aici, p. 7). Deriva lui Ştefan pe uliţele satului are ceva de nebunie hamletiană descrisă nu fără un dram de ironie a autorului: băiatul trece pe drum fără să recunoască pe nimeni („Odată s-a întîmplat să se întîlnească chiar cu

tat-său, care i-a spus ceva, şi băiatul nu l-a recunoscut..." – p. 8) şi îi ascultă pe cei din jur „cu mintea rătăcindu-i prin salcîmi"! (p. 11). Pe de altă parte, pe lîngă faptul că această particularitate „lunatecă" îl singularizează, există şi o serie de sugestii care deplasează unicitatea către reprezentativitate, făcînd din Ştefan un exponent al acelei lumi, căreia îi oglindeşte o anumită coordonată comportamentală: taică-său, Parizianu, e placid într-un mod ciudat şi ascunde în el o mare forţă („abia mergea, abia deschidea gura, cu toate că nu-l durea nimic. Odată a pus umărul sub brişcă şi a săltat-o să-i ungă o roată, în timp ce muierea lui şi Ştefan erau sus pe cutie şi s-au pomenit că se clatină căruţa cu ei cu tot... Nu s-ar fi putut însă spune că făcea tot ce putea cu forţa aceasta care zăcea în el" – p. 9). Guica, sora lui Moromete, împinge ura la absurd (cf. **Ibid.**), băieţelul Sande se mişcă straniu, aproape ca un robot sau ca un... extraterestru („Sande, în acest timp, trecuse pe lîngă ei cu burta înainte şi se pierduse pe după şira de paie ignorîndu-l complet pe bîtul, spre care fusese trimis..." – p. 18)...

Romanul ne păstrează în aceste pagini la perspectiva „îngustă" a satului, ştiută din **Morometii**: „istoria" e redusă la scară, simplificată şi popularizată, adaptată înţelegerii oamenilor din Siliştea. Ca în poiana lui Iocan, sătenii discută în curtea preotului despre dictatul de la Viena (cf. p. 12). Mai tîrziu, scena se va lărgi şi „istoria" va umple cadrul, mişcare dublată de progresiva rafinare a înseşi înţelegerii ei. Deocamdată, războiul (adică „istoria") reverberează lent, ca un ecou îndepărtat, abia ajuns într-un spaţiu placid, bine închis în sine. Privind dinspre ansamblul operei lui Preda, racordul cu universul siliştenilor are tîlcurile lui. Prozatorul a mărturisit în repetate rînduri că a vrut să lărgească prin **Delirul** ciclul morometian. Dacă rămînem la această voinţă de construcţie romanescă, atunci avem a constata reluarea şi întărirea unor mărci simbolice ale respectivei lumi, în care Moromete ocupă locul central, cu prerogative simili-demiurgice (romanul începe cu evocarea clipei cînd, numind, el participase la „naşterea" ca personaj a Parizianului; „Boieroaica, doamna Guma, îl boteză ea însăşi, iar Moromete, pe atunci flăcău tăcut, deschise gura şi îl porecli

Parizianul" – p. 7). Timpul, evenimentele mari şi mici vor eroda poziţia aceasta dominatoare însă n-o vor anula, Moromete păstrînd în confruntarea cu marele oraş şi cu fiii risipitori cît va mai putea păstra din trufia sa structurală. Poate că „aura" pe care am numit-o „similidemiurgică" explică şi decizia (ori intuiţia) prozatorului de a lăsa asupra întîlnirii tatălui cu cei trei băieţi ai săi un văl enigmatic...

La aceste elemente de legătură cu universul morometian se adaugă – apoi – un şir de identificări simbolice prin care Marin Preda a operat un transfer esenţial din unghiul poeticii sale „de atelier", patetic conectate la sursele propriei biografii. Moromete apărînd ca „tată" al Parizianului, după cum tocmai am văzut, Ştefan, fiul aceluia, e „ca şi Niculae" (p. 8), cu care se aseamănă atît prin destin (spre deosebire de ceilalţi copii din sat, amîndoi merg la liceu), cît şi prin comportament (sînt din stirpea „singuraticilor"). Cu alte cuvinte, fiul Parizianului preia trăsăturile fiului lui Moromete, asupra căruia Preda concentrase în **Morometii** perspectiva „sa", a autorului, mascat-mărturisitoare a trăirilor copilăriei sale, dar pe care îl trecuse în **Marele singuratec** (1972) înspre o sferă profesională „fictivă" (ingineria agronomică), ieşită de sub incidenţa biograficului. În prologul **Delirului**, prozatorul revine la etapa pre-profesională a lui Niculae şi face în plan simbolic transferul care să-i permită, prin comutarea perspectivei asupra lui Ştefan, o continuare „coerentă" a firului confesiunii travestite epic. Putea – acum – să atribuie „noului" Niculae lucruri pe care le ştia din primii săi ani bucureşteni şi pe care agronomul n-avea cum să le mai preia în planul romanesc. Din punctul de vedere al acestor secrete „de atelier", întreruperea **Delirului** după primul volum va fi într-un anumit sens înşelătoare, căci Preda a simţit de fapt nevoia să scrie în anii care au urmat tocmai nişte „continuări" ale acestor întreţesute fire – trăire reală şi ficţiune, oglindire a vieţii în text –, astfel încît aveau să vină cît se poate de firesc într-o logică a creaţiei atît **Viaţa ca o pradă** (1977), cu deconspirarea dedesubturilor propriu-zis memorialistice ale perioadei proiectate fictiv în **Delirul**, cît şi **Cel mai iubit dintre pămînteni** (1980), unde patosul confesiv avea să

conducă la o „eliberare" romanescă a ceea ce Preda acumulase biografic în anii '50, după adolescenţa „transcrisă" în precedentele două cărţi. Revenind la transferul operat în **Delirul**, el poate fi descifrat destul de lesne în scena întîlnirii celor doi: Ştefan îl caută pe vărul Niculae şi-l găseşte în afara satului, citind pe mirişte, acolo unde, în anii **Morometilor**, păscuse oile. Acum lucrurile s-au schimbat, Niculae începe să pară „altul" decît fusese („pierduse spontaneitatea de odinioară, de pe mirişti, cînd alerga şi plîngea în urma Bisisichii. Acelaşi băiat ar fi lăsat, astăzi, amintita oaie să se ducă" – p. 22) şi iniţiativa e preluată de Ştefan, care îi vorbeşte despre asemănarea lor: „Părerea mea e că puterea noastră stă în puterea unui gînd care se naşte în noi şi care trebuie să rămînă atît de ascuns încît nimic să nu-l smulgă de-acolo chiar dacă am muri, vreau să spun dacă am întîlni moartea în faţă"; „noi trebuie să tragem o punte secretă pe care să n-o ştim decît noi, fiindcă nimeni n-o să ne ajute şi nimeni n-o să ne înţeleagă..." (p. 26-7). Asemănare pe care Niculae o percepe şi el, însă fără să o accepte („nu te simpatizez fiindcă parcă mă văd pe mine, cînd mă uit la tine, bleg!" – p. 24). Refuzînd să comunice cu Ştefan, care are conştiinţa limpede că a sosit momentul cînd ei doi sînt „aruncaţi în lume" (p. 27), Niculae se retrage practic din „pactul autobiografic" în care fusese prins în **Morometii** şi-i lasă locul vărului său. Că întîlnirea lor n-a fost una obişnuită se vede şi din faptul că Ştefan cade după aceea într-un somn greu, nefiresc...

Lărgirea cadrului îşi va urma cursul, pe măsură ce agenţii „autorizaţi" ai istoriei încep să perturbe liniştea satului. Goarna şi glasul „gros şi spart" al lui Bărăgan, omul cu anunţurile primăriei, apoi spectacolul grotesc al „pedepsei legionare" aplicate lui Pîrvu Ilie şi tragedia uciderii lui Dumitru lui Nae sînt trepte ale trecerii de la calmul morometian la „delirul" pe care Ştefan îl va putea studia ca gazetar, în Capitală. Între timp, se derulează şi episodul nopţii de dragoste cu Ioana, pe care critica l-a elogiat la unison, tot după o implicită „autonomizare". Însă există acolo prea multe semnale simbolice pentru ca să nu sesizăm că e o secvenţă cu funcţii speciale

de semnificare, deopotrivă retroactive şi proiective, figurînd împlinirea şi închiderea unei etape de viaţă şi „trecerea" către alta. Sînt – întîi – datele exterioare, ţinînd de decor şi de atmosferă: drumul către locul din afara satului e parcurs cu un aer misterios, aproape ritualic (fata merge înainte şi el o urmează tăcut), silueta Ioanei are ceva „miraculos" („ai fi zis că e o statuie, care prin miracol era vie" – p. 36), mai tîrziu se aşterne şi o lumină stranie (numită chiar aşa, „stranie" – p. 41)... Replicile celor doi trimit – apoi – la situaţii ulterioare din roman, astfel prefigurate: Ştefan vorbeşte despre întîlnirea lor ca despre împlinirea unui vis („Acum parcă visez că se poate face pe lumea asta ceea ce îţi luaseşi gîndul pentru totdeauna că se poate... ceva... care nu trăieşte decît în visurile noastre. Pînă acum un an tot mai credeam că într-o zi o să ne întîlnim noi iar" etc. – p. 39-40), mod de a „anunţa" traducerea în realitate a aspiraţiilor bucureştene ale junelui, în timp ce Ioana îşi schiţează utopicul proiect de fericire ca ipostaziere a viitorului lui traseu („ţi-aş face copii, pe care i-am da pe toţi la liceu, pînă ar ajunge oameni mari..." – p. 43 –, replică decodificată mai departe printr-o referire directă: „Să ajungi om mare, fiindcă am ghicit eu, de-aia nu vrei să mă iai cu tine, fiindcă vrei să ajungi om mare" – p. 46). „Iniţierea" lui Ştefan acum începe – şi episodul este tot atît de important în acest plan de semnificaţii al romanului ca şi amorul cu Luchi, dinspre final, în ideea – tipică la Preda cel de după **Moromeţii** (vezi **Intrusul**, **Marele singuratec**, **Cel mai iubit...** etc.) – că femeia poartă cu sine o „taină", că prin ea are bărbatul acces la o ordine misterioasă, niciodată elucidată, a lumii. De altfel, şi acest fir urmărit cu tenacitate în carte, între cele două episoade amoroase succedîndu-se mai multe siluete feminine, înconjurate toate de acelaşi halou abia perceptibil, de sugestia unei forţe fascinatorii pe care deocamdată eroul nu vrea să o recunoască – sau nu poate, nu ştie să o perceapă decît la un mod tulbure, instinctiv. Se încropeşte totuşi o comunicare simbolică semnalizată în acest stadiu prin *privire*: întîi apare Luchi, elevă, atunci cînd fratele ei Niki îl aduce pe Ştefan la ei acasă şi ea „îi ţintui cu priviri insistente, care

scînteiau ca şi cînd ar fi avut ochi cu mii de faţete, ca ai furnicilor" (p. 86); apoi frumoasa „damă a redacţiilor", junele ziarist o zăreşte şi „privirea sa se întîlni cu a ei, care i-o susţinu, clipe mai lungi decît ar fi putut-o face o necunoscută pe care o vezi prima oară. ...Ştefan rămase cu ochii pe ea într-un dialog mut" (p. 126); şi tot prin privire încearcă să-l atragă şi Aida, fata din barul „Tunelul norvegian": „Era foarte tînără, o brunetă, cu o expresie surîzătoare... Se uita la Ştefan cu această expresie pe chip" (p. 138)...

Trezit iarăşi dintr-un somn nefiresc, sugerînd – poate – trezirea la o „altă" viaţă, Ştefan îşi continuă, după episodul cu Ioana, desprinderea de spaţiul satului: îşi reia drumurile „curioase", prin care „ocolea satul prin uliţele lui cele mai de pe margine" (p. 46), ca şi cînd ar vrea să-i palpeze limitele, să înţeleagă procustianismul existenţei sale de pînă atunci. Oamenii nu-l înţeleg, pentru că ei nu pot înţelege bucuria eliberării pe care adolescentul o trăieşte în avans: „Îi plăceau însă aceste uliţe care dădeau în cîmpie, i se citea pe chip bucuria" (p. 47). Va urma desprinderea, evadarea, transcenderea barierelor atît de îndelung tatonate. Imediat după moartea lui Dumitru lui Nae, cînd în sat pătrunde „prima adiere a furtunii stîrnite în altă parte" (p. 63), Ştefan porneşte spre Bucureşti. Plecarea lui e sincronă cu această pătrundere a istoriei (a „furtunii") în existenţa cotidiană a lumii moromeţiene. Tînărul va ieşi – practic – în întîmpinarea evenimentelor, a „delirului". Într-un fel, e un om al timpului său. Şi – în sfîrşit – merită să observăm că de dus la Bucureşti îl duce tocmai Moromete, unchiul lui de sînge şi – dacă acceptăm interpretarea de dinainte – „tatăl" lui simbolic, cu ajutorul căruia Ştefan „pătrunde" în universul oraşului, „născîndu-se" a doua oară, la capătul unui drum presărat, ca-n buna tradiţie a basmelor, cu primejdii şi rătăciri, între care se află pînă şi eroica traversare, în cavalcadă a unei păduri...

„Iniţierea" va continua în Capitală, în forme din ce în ce mai complexe, mai complicat racordate la febra timpurilor. Destinele individuale şi cele colective, vieţile mărunte şi istoria mare se vor

împleti şi se vor oglindi reciproc, într-un proces de forjare a unei pasionante materii romaneşti. Ştefan reîntîlneşte atmosfera prolegionară, de astă dată mărită la scara oraşului şi la a politicii naţionale, umblă mult pe străzi, vrînd să afle, să vadă, să ştie, dă de Megherel, consăteanul ajuns şofer la Casa Verde, şi de profesorul Cotigă, tot din Siliştea, legionar mai răsărit, cu convingeri zdravene şi cu veleităţi „paideice". Junele abia descins în urbe nu se lasă ispitit cu una, cu două, cîntăreşte lucid şi cinstit situaţia, citeşte cărţile doctrinei legionare şi, edificat, ocoleşte această treaptă „iniţiatică", rămînînd de pe urma ei doar cu un spor de familiarizare cu fauna socială. Refuză – altfel spus – să se abandoneze „delirului" şi îşi urmează traseul în direcţie opusă, în sensul „cunoaşterii".

Intrarea protagonistului în gazetărie are exact acest tîlc al opţiunii între deriva mistică şi investigarea activă a realităţii: „...m-am ridicat şi am plecat... Ce fac eu, mi-am spus pe urmă afară, neliniştit. Sînt singur, fără sprijin, într-o lume ameninţătoare. De ce am venit eu la Bucureşti? Şi deodată mi-am amintit: am venit la Bucureşti să mă duc la Grigore Patriciu să mă angajez la ziarul lui" (p. 112). Alegînd presa, Ştefan nu face decît să se apropie şi mai mult de miezul „istoriei", de nucleul fierbinte al evenimentelor. Îl preia deîndată Niki, secretarul general de redacţie, care îl „iniţiază" rapid, începînd de la amănuntele exterioare (îl trimite la tuns, îi ia haine noi, îl pune să-şi închirieze o garsonieră...) şi continuînd cu primele contacte sociale în „lumea nouă", în redacţie, la „Tunelul norvegian" ori acasă la Niki. Cu o notă de ironie faţă de personaj, e consemnată şi „iniţierea" întrale comerţului cu cărţi: un anticar îi vorbeşte „ca şi cînd l-ar fi iniţiat astfel într-o taină în care nu erau iniţiaţi obişnuiţii şi vulgarii cititori de rînd" (p. 146). Ştefan stă mult de vorbă cu Niki, cel mai adeseori pe teme politice, cum le şade bine unor gazetari şi cum se şi cuvenea în cazul unui tînăr pornit să cunoască lumea, epoca, istoria. *Istoria* într-un sens – cum am spus – de mai cuprinzătoare generalitate, depăşind superficiul subţire şi colorat al noutăţilor „la zi" şi avansînd spre o cunoaştere gravă, cu acces spre „subteranele" existenţei (despre

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

ştirile publicate curent de presă, mereu altele, Ştefan ştie că „rezumau doar reflexul palid al vieţii cotidiene a istoriei care se desfăşura în secret faţă de oameni, deşi mişcările ei exterioare mari păreau spectaculoase" – p. 122).

Aşa evoluînd lucrurile, apariţia în roman a generalului Antonescu şi pătrunderea în viaţa lui personală nu mai pot fi surprinzătoare, căci au fost deja parcurse destule stadii de „intimizare" cu esenţa Istoriei (cu majusculă, din moment ce se ajunge la marile personalităţi publice!). Preda comută astfel perspectiva asupra scenei mari – şi o face cu grijă, abia după o sută cincizeci de pagini pregătitoare, în care cadrul s-a lărgit progresiv, Siliştea iniţială rămînînd undeva, măruntă, în urmă. Într-un întreg capitol (VIII din **Partea a doua**), prozatorul rezumă traseul politic al lui Antonescu pînă la prezentul acţiunii, adică pînă la momentul dictaturii aceluia, după care, în capitolul următor, e recuperată şi la acest nivel „dimensiunea umană" a istoriei, generalul devenind un ins cu traume şi gînduri şovăitoare, cu procese de conştiinţă aproape dostoievskiene, simţind nevoia să se refugieze la bătrîna lui mamă pentru a afla o clipă de răgaz. Se creează prin aceste deschideri narative o simetrie de compunere a materiei distribuite pe cele două planuri: în timp ce în viaţa oamenilor oarecari se insinuează „delirul" supraindividual al istoriei, aceasta din urmă îşi dezvăluie o latură de prea-umană slăbiciune...

Analiza poate continua în acest fel. Mă opresc deocamdată aici, probele fiind – socot – suficiente pentru a susţine teza „iniţierii" protagonistului în tainele realităţii agitate din jur, la toate etajele socialului şi politicului. Ritmul romanului va creşte mereu, pe măsură ce evenimentele se vor precipita (rebeliunea, războiul...). Iar experienţele lui Ştefan – fie că e vorba despre iubirea „specială" cu Luchi, atît de diferită de aceea cu Ioana, sau despre plecarea pe front, ca ziarist „corespondent de război", şi despre durele dezamăgiri profesionale de care are atunci parte – vor completa imaginea pe care tînărul şi-a putut-o face despre lume şi viaţă. Se conturează – din

aproape în aproape – un model de existenţă opus celui iniţial, siliştean, rural, „moromeţian". Sînt două universuri umane (simbolizate de cele două femei, Ioana şi Luchi), două „filozofii", avîndu-şi fiecare principiile şi stereotipiile, folosind gesturi şi limbaje diferite, aflate unul sub regimul structurilor tradiţionale, arhetipale, şi celălalt sub al temporalităţii imediate, frenetice. Venind din cel dintîi, Ştefan se străduie să-l înţeleagă pe al doilea, să i se integreze. Romanul va derula tocmai odiseea – trepidantă, impresionantă – a acestei cunoaşteri. Sub coaja aţîţătoare a istoricului „delir" palpită o simbolistică profundă.

*

Recitind **Intrusul**, îmi dau seama că romanul ar fi trebuit să revină în atenţie graţie apariţiei şi interesului stîrnit de **Cel mai iubit dintre pămînteni**. Asemănările dintre cele două cărţi sînt frapante. Mai întîi, cea de formulă, cu atît mai frapantă cu cît iese din tipul narativ obişnuit al romanelor lui Marin Preda: atît **Intrusul**, cît şi **Cel mai iubit dintre pămînteni** sînt naraţiuni la persoana I, confesiuni ale personajului central. Confesiuni, adică nu monoloage interioare, a căror tehnică ar fi fost prea intimistă şi dizolvantă din punctul de vedere al scriitorului preocupat de construirea unor sensuri pe baza unui subiect în acumulare progresivă, nu de sincopările şi relativizările fluxului de conştiinţă. Altfel spus, îl interesa pe scriitor conştiinţa şi nu „fluxul" ei.

Vorbind în altă parte despre **Cel mai iubit dintre pămînteni**, avusesem prilejul să notez complementaritatea formulei romanului faţă de restul operei. Declarîndu-se singur undeva scriitor comportamentist, Marin Preda anexa acum şi analiticul, închizînd cercul unei experienţe scriitoriceşti. Mişcarea, replica şi gestul erau trecute prin filtrul unei subiectivităţi anume, înlocuite fiind de relatarea şi comentarea lor. **Intrusul** ţine, iată, de aceeaşi linie. Perspectiva narativă aleasă e deci un hibrid: analiticul vine din

interiorizarea discursului, tentaţia detaşării e cea a realismului în variantă Marin Preda, adică dublat de o ironie cu totul particulară (vezi în **Intrusul** rîsul obsesiv al personajului, motivat de resorturi ascunse). Hibrid narativ extrem de interesant prin colorarea tipului analitic al prozei în nuanţe moromeţiene inconfundabile.

Mergînd mai departe, apropierea dintre **Intrusul** şi **Cel mai iubit dintre pămînteni** se susţine şi la nivelul substanţei propriu-zise a romanelor. Cei doi eroi principali, Călin Surupăceanu şi respectiv Victor Petrini, îşi relatează tinereţea începînd de la vîrsta formaţiei şi pînă la maturitatea deplină, intercalînd şi episoade ale copilăriei. Amîndoi îşi centrează relatarea pe succesiunea imaginilor a patru femei: Viorica (în prima ediţie: Nuţi), doamna Sorana, fata frumoasă şi elegantă întîlnită la doamna Sorana (nenumită) şi Maria în **Intrusul**, Nineta, Căprioara, Matilda şi Suzi în **Cel mai iubit dintre pămînteni**. Schema e evident mai echilibrată în ultimul roman, unde, chiar dacă de întindere variabilă, cele patru episoade ce se delimitează astfel sînt poveşti de dragoste plenară, în timp ce Surupăceanu din **Intrusul** încadrează între cele două ale sale (Viorica şi Maria) episoadele unor pasiuni platonice, oedipiană prima şi romantic-serafică a doua. Există în **Intrusul** şi cîteva sugestii privind filozofia mai generală a acestei atitudini, filozofie care a putut conduce către fraza memorabilă din finalul **Celui mai iubit dintre pămînteni** („dacă dragostea nu e, nimic nu e!..."). „În fiecare femeie, mai mult decît într-un bărbat, zace o istorie." Atribuindu-i lui Călin Surupăceanu o asemenea frază, Marin Preda defineşte în fond un tip de caracterizare, şi anume caracterizarea prin reflexie. Femeia ar fi, nu-i aşa, o „oglindă" care spune mult mai mult decît imaginea directă a obiectului, o oglindă „revelatoare". E, în acelaşi timp, un subterfugiu dictat de instinctul de conservare: denudării complete îi este preferată astfel dezvăluirea indirectă, prin intermediul acestei reflexii. Sugestia e dezvoltată mai tîrziu într-un pasaj important: „Astfel, într-un anumit moment, care poate fi pentru noi de nepăsare, de curiozitate sau mîhnire, de tristeţe fără leac sau sfidare, sau pur şi simplu de întîmplare, de totală uitare a

clipei, ceva cu totul neîmplinit sau nepregătit, fără un înţeles adînc, se află totdeauna lîngă noi o femeie care schimbă toate acestea în ceva grav".

La acest nivel al poveştilor de dragoste, paralelismul poate fi urmărit mai departe (de pildă Maria şi Matilda, cele ce ajung soţiile celor doi protagonişti, vin amîndouă după cîte o experienţă erotică ratată: prima are un copil nelegitim, cealaltă se desparte de primul ei soţ; amîndouă căsătoriile sfîrşesc prin divorţ; etc.), nu însă fără riscul exagerării de dragul demonstraţiei. În chiar această apropiere dintre Maria şi Matilda intervin diferenţe semnificative: în timp ce relaţia cu Matilda se rupe din conversiunea atracţiei în respingere reciprocă, cea cu Maria se supune unor legi mai puţin accesibile, de domeniul subconştientului – la fel ca în iraţionala dizolvare a relaţiei perfecte dintre doctorul Minda şi Ludmila în romanul lui Nicolae Breban, **Îngerul de gips**. Intră aici în joc un adevărat cerc vicios al abisalului psihologiilor umane, joc diabolic în care se angrenează întregul oraş cuprins parcă de fervoarea ţelului distructiv atins apoi prin îndepărtarea Mariei de Călin.

Revenind la situaţia celor doi eroi principali, ambii evoluează de la o condiţie socială umilă la una intelectuală. Proveniţi din familii sărace, amîndoi au apetenţă pentru studiu şi, mai ales, pentru lectură. Cărţile sînt investite cu funcţia magică a dezvăluirii latenţelor lumii. Prin cărţi, cei doi urcă treptele personalităţii, grefînd profunzimea meditaţiei pe fondul unei aparenţe a rudimentarului. E mimat discursul puţin cultivat, cu exprimări supuse improvizaţiei de tip oral, întortocheate şi anacolutice, însă profunzimea şi metafizicul se insinuează peste tot (vezi, încă din start, „lumina" inexplicabilă pe care Surupăceanu o vede de pe acoperiş, episod care trimite la lumina care îl fascinează pe Ştefan Viziru din **Noaptea de sânziene** a lui Mircea Eliade). Relaţiile cu părinţii sînt şi ele similare: atît Surupăceanu, cît şi Petrini au conflicte cu tatăl şi sînt ocrotiţi de înţelegerea mamei, situaţie-arhetip a structurii familiale.

Intrusul e şi un interesant caz de ipostaziere. Călin Surupăceanu e

o altă ipostază a inginerului Dan, personaj simbolic consangvin cu Cheresteşiu din **Păsările** lui Ivasiuc, cu Gheorghe Palada din **Istoriile** lui Mircea Ciobanu sau cu Dumitru Adam din **Ucenicul neascultător** de George Bălăiţă. Ca şi inginerul Dan, Surupăceanu are vocaţia construcţiei, a întemeierii. După ce-şi satisface serviciul militar, Călin Surupăceanu află de arestarea inginerului Dan. E, într-un fel, vestea propriei sale condamnări. Accidentul care îl va desfigura devine un eveniment aşteptat: orice înfăţişare ar lua, „pedepsirea" lui Călin pentru curajul întemeierii devine iminentă. Traiectul personajului atinge în acest punct generalitatea simbolului. E şi punctul în care el se întîlneşte cu Victor Petrini din **Cel mai iubit dintre pămînteni**. Ca şi Surupăceanu, acela va fi o victimă a dialecticii implacabile a ascensiunii şi coborîrii (**Historia incrementorum atque decrementorum...**).

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITARA

ŞTEFAN BĂNULESCU. ROMANUL ERMETIC

Nici o etichetă particularizantă nu pare să fie potrivită pentru **Cartea de la Metopolis** (primul volum din cele patru anunţate ale **Cărţii Milionarului**). Nici una, căci i se potrivesc, în schimb, toate deodată, punînd în evidenţă neobişnuitul caracter „cameleonic" al romanului. Cartea lui Ştefan Bănulescu mizează, dacă e să căutăm mecanismul ei generator, pe conlucrarea perfectă dintre rafinamentul tehnic şi vocaţia frustă, ambele la cote maxime. Din primul vine jocul permanent al convenţiei, metamorfoza continuă a contururilor, ca la organismele pseudopode – mereu aceleaşi şi deopotrivă mereu altele. Din cea de-a doua vine capacitatea inepuizabilă de a „semnifica". Fiecare cuvînt, frază, obiect, imagine, personaj ş.a.m.d. are o uimitoare suculenţă a semnificaţiilor, preluate de rafinamentul tehnic şi mozaicate prin continui suprapuneri, ramificări, disoluţii şi coagulări. Romanul devine simultan simbolic, parabolic, fantastic, iniţiatic, politic, baroc, bucolic, ironic, parodic, comic, satiric ş.a.m.d. Care să fie, totuşi, coerenţa de adîncime a acestui carusel carnavalesc? E cartea lui Bănulescu o simplă colecţie de măşti strălucitoare, sau ascunde, în spatele lor, o imagine anume, mereu altfel deghizată? Răspunsul îl vom afla descifrînd cîteva elemente ale romanului. Începînd cu primele pagini.

Începutul **Cărţii de la Metopolis** e simbolic: în oraş intră un străin precedat de o roată (subtitlul capitolului: **Mai întîi soseşte o roată**). Încă înainte ca semnificaţiile să se precizeze, totul e minat de o ironie subţire. Portretul străinului e astfel deplasat către figurile din desenele animate: „A venit în localitatea Metopolis, într-o zi de iulie pe la amiază, un om uscat şi înalt, în pantaloni roşcaţi şi cămaşă în romburi

cenuşii fără guler, avea gîtul lung, capul mic cu păr blond încîlcit, acoperit cu o şapcă decolorată cu cozorocul tras peste ochi" (Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 7). Luînd-o înainte, roata se va opri la un moment dat. Iată pasajul: „Roata s-a bălăbănit un timp, s-a izbit sec de un stîlp de telegraf şi a căzut într-o rînă în şanţul opus bisericii de unde au zburat nişte vrăbii prăfuite şi a sărit o ploaie de lăcuste mici şi ameţite" (p. 8). Asupra acestei fraze se poate specula. Roata cade în şantul opus bisericii, adică sacralului, spaţiului în care Geneza s-a înfăptuit. Roata e deci exterioară lumii deja instituite. Mai mult decît atît, ea provoacă o disturbare: vrăbiile şi lăcustele, elemente ale acelui spaţiu, sînt pentru o clipă dislocate. Mesager al intrusului (un fel de imagine decăzută a buzduganului din poveste, vestitor al sosirii zmeului), roata nu-şi împlineşte misiunea: cade, eşec manifest şi în ţinută (roata se „bălăbăneşte") şi în registru sonor (se izbeşte „sec"). De cealaltă parte domnesc praful şi ameţeala (vezi atributele vrăbiilor şi lăcustelor), semne, şi ele, ale unei decadenţe vizibil ironizate. Spaţiul deranjat de apariţiile exterioare e unul al confortului, al lenei: moleşeala şi praful care se aşterne ţin de acest ritual al nemişcării, al voluptăţii staticului, al securităţii comode.

E o imobilitate care dă, totuşi, primele semne de interes pentru exterior. Următoarele două fraze, scrise cu litere cursive, introduc în scenă personajul-narator: „Atunci am apărut eu. Am înaintat de-a dreptul spre necunoscutul oprit în mijlocul şoselei" (p. 8). Prin artificiu tipografic, funcţia acestor propoziţii e subliniată şi, în plus, augmentată cu un ton de rostire solemnă, rituală: „Atunci am apărut eu", e o apariţie dar şi o naştere a personajului în carte. Milionarul (personajul-narator) i se adresează de mai multe ori străinului (uneori cu gesturi aproape moromeţiene: „– E drept, cu o singură roată n-a mai încercat nimeni pînă acum, de la începutul civilizaţiei pe globul pămîntesc. Poate că ăsta să fie secretul – i-am zis, mi-am scos pălăria de pai, am îndreptat pe rînd ţigările aliniate sub cordea, apoi m-am acoperit din nou" – p. 9), însă acesta rămîne mut, nu comunică, *nu înţelege*. Pătruns în Metopolis, el se comportă de parcă n-ar cunoaşte

„limba" (limbajele) locului. Milionarul îi începe atunci inițierea. Trecerea în revistă a ținutului, a împrejurimilor, a obiceiurilor orășenilor sînt o punere în temă (ca explicațiile gazdei atunci cînd primește pe cineva și îl poartă prin toată casa). Treptat, străinul începe să vorbească și, la un moment dat, Milionarul ajunge să rostească: „Pentru mine, deci, și dumneata ești un general: Generalul Glad din Marmația. Te salut, Generale Glad, bine ai venit în Metopolis și te onorez cu bomboane de la Generalul Marosin" (p. 12). Declarația e iarăși tipărită cu litere cursive. Un nou semnal e în felul acesta declanșat, marcînd o nouă naștere: străinul e *introdus* în lume („adus pe lume") de către Milionar, care-i acordă titlul (onomastic aici) de general. Roata va fi ridicată și dusă în curtea bisericii. Personajul a fost inițiat și, putem adăuga, o dată cu el a fost inițiat și cititorul. Pentru acesta din urmă, spațiul „sacru" al romanului se relevă. Urmează invitația – simbolică – la masă și, în capitolul al doilea, împlinirea definitivă a ritualului: îmbrăcarea lui Glad în haine de general, operație pentru care trec „șase săptămîni și mai bine" (p. 15), adică aproape șapte, cifra magică știută. Pasajul cursiv în care Glad se bărbierește după acest răstimp se încheie semnificativ: „Robia se terminase" (p. 22). Glad îmbracă încet hainele de general, ca și cum ar fi cufundat în cristelniță, apoi metopolisienii îl „botează", îi dau numele de Generalul Glad. O dată cu numirea, ciclul inițiatic se încheie.

Unul din subiecții inițierii este, deci, însuși cititorul. Manipulat meticulos de autor, el capătă în felul acesta cheia înaintării în roman, ajungînd la o poziție complice față de aerul ezoteric al cărții. Simțim mereu că plăcerea irepresibilă a fabulației nu e tocmai inocentă, că inventivitatea epică ascunde și altceva decît simpla vocație de „povestitor" a prozatorului. E destul să privim fie și numai onomastica romanului. Cetatea Metopolis, orașul Mavrocordat, Cetatea de Lînă, cîmpia Dicomesiei, ca și straniul procedeu de renumire prin porecle (procedeu al cărui tîlc e, cum am văzut, integrarea în convenția universului dat), porecle ca Milionarul, Generalul Marosin, Iapa-

Roşie, Filip Lăscăreanu-Teologul-Umilitul ş.a.m.d. – toată această onomastică insolită şi savuroasă în rafinamentul ei formează o reţea ermetică de un tip special, cu modele greu de găsit. Unul ar putea fi **Istoria ieroglifică** a lui Cantemir. N-ar mira, probabil, pe nimeni inserarea în ultimul volum din **Cartea Milionarului** a unei scări a cuvintelor pilduitoare ori a unei scări a numelor. După cum şi semnificaţiile gratuităţii sînt importante: construcţia semnifică şi denotativ, spre deosebire de scrierea lui Cantemir, în care substratul nu era niciodată ieşit din atenţie. Romanul lui Ştefan Bănulescu e, în această privinţă, mai destins, mai savuros: se simte peste tot voluptatea încifrării, mergînd pînă la extrema încifrării pentru încifrare, a încifrării *per se*.

Ceea ce înseamnă că romanul lui Bănulescu adoptă o regulă a jocului şi în acelaşi timp o trădează; îşi propune să fie un roman ermetic, dar nu se poate opri să nu dezerteze în spaţiul plăcerii pure a imaginaţiei. Oferite generos, reperele unor posibile descifrări sînt repede discreditate de chiar jocul în care sînt prinse şi care le face echivoce. În spaţiul cărţii se vorbeşte despre **Universul** lui Luiggi Cazavillan (p. 8), despre Roma, Paris şi Stockholm (p. 12), preţul seului scade la „zero lei şi cîţiva bani kilogramul" (p. 15), ţigla e „de Jimbolia" (p. 18), copil fiind, Milionarul nu înţelege litera W pe care n-o învăţase la şcoală „fiindcă în româneşte asemenea literă nu prea se foloseşte" (p. 51) ş.a.m.d.; toate acestea sînt însă preluate de caruselul ficţiunii şi amestecate pînă cînd legăturile cauzale, temporale ori de altă natură nu mai pot fi refăcute – sau pot fi refăcute doar parţial. Consecinţa cea mai importantă e instaurarea unei ambiguităţi de efect în ordine estetică: seriozitatea are o notă de joc, ludicul îmbracă haina gravităţii.

Cartea lui Ştefan Bănulescu suportă titulatura de roman ermetic în dublu sens barbian: cel al ermetismului ca atare, unde locuri, personaje, evenimente, semnificaţii sînt integrate unui cod cu acces facil numai la primul nivel (cel de roman secolul XVIII, cu subtitluri de capitole gen **În care se întîmplă...**; aici: **Dicomesienii. Cum poţi**

intra printre ei în aşa fel încît să mai poţi ieşi), altfel ezoteric; şi cel al ermetismului balcanizant, în care peste toată această desfăşurare e aplicat un strat special de culoare, o atmosferă particulară. Sursele ermetismului (sub rezerva gratuităţii încifrării) sînt reale sau livreşti, neutre sau aluzive, intenţia fiind feerică ori parodică, atunci cînd nu e direct satirică. Istoria tinereţii Iepei-Roşii e legată de ritualuri cu substrat folcloric; convieţuirea ei cu Aram Telguran e un episod cu rezonanţe biblice; povestea lui Constantin Pierdutul I-ul, copilul care creşte izolat de Insula Cailor, refăcînd singur aritmetica, geometria, algebra şi alfabetul, e parodia Bildungsroman-ului, personajul însuşi fiind o parodie a copilului-minune; supra-dimensionarea de tip rabelaisian e parodiată în povestea croitorului Polider, subtilă construcţie narativă închegată în jurul unui personaj memorabil; aluzii la mecanismele cenzurii sînt făcute în episodul reprezentării piesei **O feerie bizantină**, amînată şi contramandată în urma repetatelor presiuni asupra dramaturgului în vederea unor intervenţii în text (din piesă, public devine doar afişul); aluzivă ar putea fi şi figura lui Filip-Lăscăreanu-Teologul-Umilitul, filozof al religiilor care emigrează şi devine celebru în lumea întreagă. Descifrările pot continua, la acest nivel sau la altele mai complexe, cum ar fi simbolul Metopolisului, oraşul care se autodevoră pentru a-şi scoate din măruntaie marmura.

Un rol important în crearea ambiguităţii despre care am vorbit îl are tratamentul timpului în roman. Există presărate în carte fraze emblematice. Naratorul (Milionarul) spune: „Dar nu despre lucrurile care s-au întîmplat în viitor vreau eu să spun" (p. 30), pentru ca Generalul Marosin să spună în final: „Cred că am terminat azi vremea datorată altora" (p. 349). Ritualică, iniţierea presupune o regresiune în timp, căci orice ritual implică – se ştie – o revenire la timpul şi spaţiul iniţiale, sacre. Trecutul e, de aceea, focalizat cu precădere în **Cartea de la Metopolis**, fiind în acelaşi timp distorsionat cu ştiinţă, pînă acolo încît raporturile între evenimente şi personaje devin treptat imprecise: cutare istorisire înfăţişează personajele la o vîrstă şi în anumite raporturi, pentru ca o istorisire ulterioară să facă aluzii la

aceleaşi personaje, dar în cu totul alte configuraţii. Fără să folosească tipul proustian de memorie involuntară, timpul e amestecat în roman pînă la ramificări baroce. La crearea acestor distorsiuni îşi aduce contribuţia şi naratorul, al cărui statut e o interesantă mixtură de narator-martor şi narator-prezentator-omniscient. Undeva, el se deconspiră ca ocrotitor al ficţiunii, făcînd eforturi să o întreţină, să o prelungească: „Această marmoră roşie am bănuit-o de aproape două decenii că se ascunde masivă sub oraş. Aşteptam să descopăr semnele certe, sau, mai bine-zis, aşteptam ca ele să nu apară atît de repede pentru a nu vedea finalul atît de aproape. Sau dacă vor apare, să învăţ şi să ştiu şi de aici încolo să le ascund şi mai bine în aşa fel încît alţi ochi să nu le vadă şi să-i depărtez cît mai mult de ele. *Acesta ar fi secretul Milionarului*" (p. 43).

Astfel ocrotită, ficţiunea se dezvoltă şi va deveni, la un moment dat, agresivă. Generalul Marosin îi va spune Milionarului (e ultima frază a romanului): „Dumneata, Milionarule, dacă ai fi vrut, ai fi putut fi un bun General" (p. 350). Naratorul ar putea fi, deci, integrat ficţiunii şi deposedat astfel de privilegiul poziţiei lui hibride, al dublei sale apartenenţe: la planul care generează ficţiunea, pe de o parte, şi la cel generat, al ficţiunii, de partea cealaltă. Universul narat se dovedeşte capabil să-l absoarbă pe cel care îl narează; se ridică împotriva lui şi îl devoră, cîştigîndu-şi prin aceasta deplina autonomie. Ca lumile stranii din literatura science-fiction, romanul devine un spaţiu închis, suficient sieşi, impenetrabil, misterios.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ALEXANDRU IVASIUC. FIGURAŢIE EPICĂ PENTRU UN SCENARIU ABSTRACT. „UITATUL IVASIUC“

Cariera literară a lui Alexandru Ivasiuc a început în 1967, anul primului său roman, şi s-a încheiat tragic la 4 martie 1977, pe cînd autorul se afla – cum se spune şi cum s-a scris de atîtea ori în articolele care l-au evocat – „în plină putere creatoare“. Traversase deja o evoluţie extrem de interesantă, onorată de publicul cititor printr-un interes deosebit (Ivasiuc era un scriitor care – în limbajul librarilor – „se vinde“ excepţional!) şi de critică printr-o dezbatere pe măsură. Devenise – cu alte cuvinte – rapid o „vedetă“ a cîmpului cultural, întîmpinat din start ca o revelaţie, o surpriză ivită ca prin minune (nu publicase aproape nimic în reviste înaintea **Vestibulului**), şi a rămas tot timpul în centrul atenţiei, stîrnind spiritele şi împingînd la reacţie. Genul de autor în faţa căruia nu poţi rămîne indiferent, ceea ce explică pasiunea susţinătorilor şi – deopotrivă – tenacitatea neîmpăcată a contestatarilor. Căci Ivasiuc a fost, graţie caracterului incitant al personalităţii sale, un scriitor disputat, în faţa căruia s-au rostit franc „da“-uri şi „nu“-uri, un autor susţinut cu fervoarea devoţiunii pentru o cauză şi negat aşijderea. Cazul celui de-al cincilea roman al său, **Apa**, este – vom vedea de îndată – simptomatic în atare ordine de idei.

O carieră – aşadar – scurtă şi frumoasă: zece ani, în care Ivasiuc a publicat zece cărţi. Şapte dintre ele sînt romane: **Vestibul** (1967), **Interval** (1968), **Cunoaştere de noapte** (1969), **Păsările** (1970), **Apa** (1973), **Iluminări** (1975), **Racul** (1976); una cuprinde o pereche de nuvele: **Corn de vînătoare** (1972); şi două sînt culegeri de eseuri:

Radicalitate şi valoare (1972) şi **Pro domo** (1974). Mereu controversate la apariţie, romanele au fost rînd pe rînd considerate superioare sau inferioare celor precedente. „Dosarul" receptării lor indică un grafic poznaş al verdictelor critice. Oprindu-mă acum doar la **Apa** (pentru o discuţie mai largă, vezi monografia mea însoţitoare a volumului **Păsările**, Editura Albatros, Bucureşti, 1986, colecţia „Texte comentate".), trebuie totuşi să adaug că analiza integrală a interpretărilor în marginea cărţilor lui Ivasiuc merită făcută (un prim pas într-acolo l-a constituit antologia **Alexandru Ivasiuc**, întocmită de Constantin Preda pentru colecţia „Biblioteca critică" a Editurii Eminescu, Bucureşti, 1980) şi că „sociologia operei" astfel obţinută ar spune foarte mult despre profilul unui întreg moment cultural autohton. O va completa cu folos o analiză din unghi sociologic a omului public Ivasiuc, prezenţă magnetică în epocă, de neocolit într-o discuţie „istorică" asupra atmosferei literare româneşti din jurul lui 1970.

Apa a fost socotit în primă instanţă un eveniment, a fost destul de repede reeditat (în 1975) şi ecranizat (în 1976, sub titlul **Trei zile şi trei nopţi**), a stîrnit ca de obicei dispute critice, însă – cu timpul – a alunecat într-un plan de interes marginal. O ecuaţie a receptării în doi timp, etapa a doua „răzbunîndu-se" într-un fel pe efervescenţa primeia. Apariţia romanului a provocat – practic – cele mai nete luări de poziţie pro sau contra manierei prozatorului, de unde interesul deosebit al dezbaterii, într-atît încît episodul a fost descris drept o *„querelle entre les anciens et les modernes"* (de către Nicolae Manolescu, **Alexandru Ivasiuc, azi**, în **România literară**, an. XII, nr. 41, joi 9 octombrie 1980, p. 9). Dar pe cît de multe nuanţe au fost puse în joc atunci, pe atît de puţine au mai rămas în judecăţile mai recente, supărătoare nu atît prin severitate, cît prin tendinţa lor simplificatoare. **Apa** e un roman substanţial, ale cărui defecte pot fi şi trebuie judecate drastic, nu însă pentru a i se pune în paranteză calităţile. Oricum am privi lucrurile, rămîne opera unui prozator

important.

Cîteva cuvinte despre cărţile de pînă atunci, pentru a putea înţelege mai bine situaţia **Apei**. Ivasiuc a debutat cu un roman (**Vestibul**) care a impresionat prin „radicalitatea" (vocabulă dragă autorului, arborată în eseurile sale ca un stindard) manierei introspective: confesiune la persoana întîi a unui personaj avînd voluptatea disocierilor abstracte, a gîndirii speculative; deci o scriitură „intelectuală", aşa-zis „eseistică", febrilă, „proustiană", interesată mai mult de concepte decît de fapte, mai mult de adîncirea analizei decît de extinderea epicii. Cele cîteva constatări au reproşat „ariditatea", „uscăciunea" romanului, lipsa „vocaţiei" pentru proză – obiecţii nejustificate, exprimînd o viziune tradiţională, bazată pe prejudecata că nu poate exista roman fără epică bogată. **Vestibul** e în realitate o carte valoroasă („astăzi mi se pare aproape o capodoperă", scria acelaşi Nicolae Manolescu în 1977 – **Criză şi iluminare**, prefaţă la **Păsările**, ediţia a patra, Editura Minerva, Bucureşti, colecţia „Biblioteca pentru toţi", p. V), originală în formula sa analitică. **Interval** şi **Cunoaştere de noapte** au reluat-o în linii mari, procedînd totuşi la o treptată – şi pe moment inaparentă – lărgire a planului epic, concomitent cu concentrarea în plan teoretic asupra problematicii „puterii". Sînt destule lucruri de spus asupra acestei teme, mult comentate de critică. Mă voi opri la ea ceva mai departe. E de-ajuns deocamdată să arăt că ea ajunge să ocupe în **Păsările** (adevăratul „cap de operă" al prozatorului) locul central în roman şi că nevoia de a-i investiga ipostazele „concrete" l-a făcut pe autor să introducă un număr mai mare de personaje şi să le urmărească mişcîndu-se prin mai multe medii sociale. Comentatorii au constatat prompt „schimbarea", crezînd că Ivasiuc trecea de la o proză „abstractă" la una mai „realistă".

Apa a părut să împingă la extrem acest proces şi a fost citită ca un roman istoric, social, politic. Lectură cu premize în bună măsură eronate, responsabile şi pentru supralicitarea, şi pentru subaprecierea cărţii. Căci ea nu este ceea ce obişnuim să numim „roman istoric", „social", „politic".

E drept că includerea în această clasă tipologică s-a sprijinit pe datele oferite de roman la un prim – şi foarte atrăgător – nivel de lectură. **Apa** conţine mult material epic în genul romanelor istorice, şi anume în al acelora pe gustul marelui public, cu răi şi cu buni, cu bandiţi şi cu slujitori de idealuri luminoase, cu crime, şantajuri şi poveşti de dragoste, pe fundalul unei epoci agitate, de schimbare. Există în carte scene tari şi personaje „dure", precum şi confruntări politice tensionate, în care se angajează grupări şi partide reprezentînd pături sociale diverse. Dacă ar fi să rezumăm subiectul romanului într-o frază, atunci ea ar putea suna astfel: într-un oraş din Ardeal, îndată după al doilea război, pe cînd domneau încă lipsurile şi incertitudinile, un tînăr intelectual format în vremurile „vechi" (Paul Dunca) simpatizează cu banda lui Piticu, speculantul care terorizează ţinutul, pentru ca apoi, cînd ordinea e în curs de restabilire şi forţele populare preiau puterea, vestindu-se vremuri „noi", tînărul să ajungă la o mai profundă înţelegere a rosturilor vieţii şi istoriei. Aşa descrisă, **Apa** s-ar înscrie – într-adevăr – în categoria „romanului-frescă" şi importanţa „fundalului" s-ar dovedi decisivă, pe măsura funcţiei sale epice ordonatoare: el ar apărea în rolul unui fel de „supra-personaj", datele sale sociale şi politice dirijînd comportamentul personajelor propriu-zise, determinînd treptata unificare a forţelor de stînga, ale binelui, împotriva celor de dreapta, ale răului. La „primul nivel" de lectură, **Apa** e un roman în care par să conteze acţiunea şi nu analiza, faptele şi nu gîndurile, social-politicul şi nu psihologiile izolate, deci mişcările maselor, adică destinele colective, nu cele individuale, fie ele – eventual – ale unor personaje principale (cum ar fi cazul lui Dunca şi al „revelaţiilor" sale). Din punctul de vedere al „istoriei", **Apa** se înfăţişează ca romanul perioadei de tranziţie de imediat după ultimul război mondial (1944-1946), oglindind în mic, la nivelul unui oraş românesc de provincie, incertitudinea şi dezordinea tipice momentelor post-conflagraţioniste, pentru ca apoi să devină cronica instaurării unei noi ordini, impuse în plan moral de atitudinea populaţiei şi în plan administrativ de operativitatea-model a trimisului

„de la centru".

Apelul la personaje şi evenimente de acest fel, dispuse într-un asemenea cîmp problematic, a părut – prin urmare – să probeze definitiva trecere a lui Ivasiuc către realismul social, istoric, politic, în ton cu experienţa precedentă a **Păsărilor**. Imaginea asupra romanului a rămas şi astăzi – în linii mari – aceasta. Va trebui – totuşi – să căutăm răspunsuri la o serie de întrebări deloc minore, care o pun în dubiu. În primul rînd, cum se face că prozatorul proaspăt cucerit de un gen nou de roman îl abandonează subit în **Iluminări** şi **Racul**, ultimele sale cărţi, şi revine către maniera mai „abstractă" din **Vestibul**, **Interval**, **Cunoaştere de noapte**? (citind **Iluminările**, Cornel Regman a scris un articol cu titlu sugestiv: **Alexandru Ivasiuc – din nou cel vechi**, în **Viaţa Românească**, an. XXVIII, nr. 10, octombrie 1975, p. 46-51). În al doilea rînd, nuvelele „istorice" din **Corn de vînătoare**, care funcţionează în sistemul operei lui Ivasiuc ca un „preambul" la **Apa**, sînt de un tip special, practic opus ideii de „reconstituire" realistă a altor epoci (voi reveni la ele la momentul cuvenit). În al treilea rînd, trebuie să ne punem serios întrebarea dacă nu cumva interpretarea dată **Apei** n-a fost consecinţa lecturii insuficiente a **Păsărilor**, o dată cu care romancierul ar fi pornit-o pe calea prozei sociale şi politice.

Să facem un ocol mai larg. În 1970, **Păsările** a apărut într-un bogat peisaj de proză românească, cu o configuraţie foarte interesantă. Nu se limpeziseră încă cele cîteva direcţii care aveau să se manifeste în deceniul opt. Un anumit eclectism al formulelor avea la bază două certitudini comune: proza noastră se îndepărta (după dispariţia de la începutul anilor '60 a lui Cezar Petrescu, Sadoveanu şi Călinescu) de tiparele interbelice ale genului şi lăsase cu entuziasm în urmă tiparele mai noi, ale anilor '50. Se poate astăzi distinge, probabil ca o reacţie instinctivă faţă de anterioara sociologizare excesivă, o retragere cvasi-generală către problematica individului sau – în alt plan – către aceea a posibilităţilor formale de diversificare a prozei. Apăruseră astfel, rînd pe rînd, aşa-numita „nuvelistică a ciudaţilor", cu personaje

descentrate psihologic (Nicolae Velea, Fănuş Neagu, Dumitru Radu Popescu), proza fabulosului şi mitologicului (Şt. Bănulescu), apoi tot felul de variante „experimentale" („onirică", „lirică", în stil „nouveau roman" etc.). În acelaşi an cu **Păsările** văd lumina tiparului cărţi foarte diferite, ca **Moartea lui Orfeu** de Laurenţiu Fulga, **Moartea lui Ipu** de Titus Popovici, **Pădurea şi trei zile** de Alice Botez, **Absenţii** de Augustin Buzura, **Matei Iliescu** de Radu Petrescu, **Bibliografia generală** de Mircea Horia Simionescu, **Simple întîmplări cu sensul la urmă** de Alexandru George, **Captivi** de Norman Manea, **Nu ucideţi femeile** de Maria-Luiza Cristescu, **Nebunul şi floarea** de Romulus Guga, **Noaptea inocenţilor** de Sorin Titel, **Cartea fiilor** de Mircea Ciobanu, **Iutlanda posibilă** a lui Vasile Andru. Radu Petrescu, Alexandru George şi Vasile Andru erau debutanţi. Cu un an înainte apăruseră în literatură Mircea Horia Simionescu (**Dicţionarul onomastic**) şi Norman Manea (**Noaptea pe latura lungă**), pentru ca în 1971 să se adauge Dana Dumitriu (**Migraţii**) şi Costache Olăreanu (**Vedere din balcon**). În 1969, Dumitru Radu Popescu publicase **F**, primul roman din ciclul cunoscut. Nicolae Breban lucra la **Îngerul de gips**, George Bălăiţă pregătea **Lumea în două zile**, Ştefan Bănulescu cizela **Cartea Milionarului**. Iar Marin Preda se afla între „existenţialismul" **Intrusului** (1968) şi **Marele singuratec** (1972), traversînd o perioadă de meditaţie asupra sensurilor şi mijloacelor prozei (în articolele culese în **Imposibila întoarcere**, 1971). O asemenea varietate, greu de clasificat, şi-a precizat treptat cel puţin trei direcţii importante, care au structurat evoluţia genului în deceniul aflat la început: una a prozei sociale şi politice, cunoscută puţin mai tîrziu ca (după formula lui Marin Preda) „a obsedantului deceniu", marcînd de pe o platformă nouă întoarcerea la investigarea mişcărilor istoriei; alta a prozei analitice şi psihologice, intelectualiste; şi una a demersului autoreflexiv, livrescă, textuală şi metatextuală. Cea dintîi a ocupat primul plan al atenţiei publicului şi criticii şi a influenţat serios receptarea celorlalte două, reflectînd asupra prozei analitice sensuri străine (cazul cărţilor lui Ivasiuc, între

altele) şi izolînd filiera prozei „autoreflexive" (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu etc.), care avea să pregătească din umbră apariţia „noului val" de după 1980.

În acest context, **Cunoaştere de noapte** şi mai ales **Păsările** au fost repede racolate de prima direcţie pe care am descris-o. Dezbaterea asupra romanului din 1970 al lui Ivasiuc s-a purtat aproape exclusiv în termeni de verosimilitate realistă (socială, psihologică) şi mai deloc la nivelul abstract, teoretic impus de problematica primelor sale romane, rămasă şi acum centrală: demontarea mecanismelor gîndirii, afectivităţii, memoriei şi observarea relaţiilor abstracte care guvernează realitatea. Studiul raporturilor de „putere" asupra căruia Ivasiuc s-a concentrat în **Păsările** şi în romanele următoare avea această caracteristică esenţială (în ambele sensuri ale calificativului): era un studiu teoretic, conceptual, interesul căzînd pe general în detrimentul particularului şi ipostazelor sale „sociale", „istorice", „politice", folosite doar ca pretext, ca figuraţie epică a scenariului abstract. Cum deosebirii **Păsărilor** faţă de curentul *en vogue* al romanului obsedantului deceniu nu i s-a dat atenţie, era într-un fel firesc ca probleme de acest fel să nici nu se mai pună la apariţia **Apei**, care n-a făcut decît să întărească impresia de „realism". Cred că a sosit momentul respingerii unei asemenea lecturi ca insuficientă, inadecvată în bună măsură. Vom vedea mai departe în ce fel.

Să vedem pînă atunci, extrăgînd eşantioane din articolele ce i s-au consacrat, cum a fost efectiv comentată **Apa**.

Mircea Iorgulescu a observat primul (**Alexandru Ivasiuc: „Apa"**, în **Luceafărul**, an. XVI, nr. 51 (608), 22 decembrie 1973, p. 2) că „scriitorul a renunţat într-o măsură aproape spectaculoasă cantitativ la descărnatele speculaţii aşa de caracteristice primelor sale romane, ducînd mai departe şi îngroşînd pînă la o a face dominantă tendinţa către o proză obiectivă, de observaţie caracterologică şi zugrăvire de medii". Cu bune calităţi şi cîteva defecte, „**Apa** este [...] o apariţie

deosebită în proza acestui an, foarte promiţătoare pentru viitoarea evoluţie a autorului".

Nicolae Manolescu a constatat şi el, în a doua cronică despre **Apa** (**Oamenii şi politica**, în **România literară**, an. VI, nr. 52, joi 27 decembrie 1973, p. 9), că în carte „e mai multă mişcare epică, mai multă viaţă reprezentată direct", că s-ar fi produs – astfel – o „«încarnare» a prozei". Observaţia următoare ar fi trebuit să mute analiza în altă direcţie: „cîştigînd în romanesc (în sensul pe care-l dădea cuvîntului Thibaudet), [Ivasiuc] nu pierde în intensitate ideologică. Romancierul rămîne la fel de «demonstrativ», diferenţa fiind că-şi alege tema speculaţiilor dintr-o zonă mai accesibilă a relaţiilor umane". Imediat se face însă pasul înapoi: „Ca aspect general, **Apa** continuă linia realist tradiţională din **Păsările**, cu personaje plauzibile, zugrăvite în acţiune, dar şi în resorturile interioare". (De notat că şi Mircea Iorgulescu şi Nicolae Manolescu folosesc acest verb: *a zugrăvi*!) Cartea e analizată apoi ca „roman politic", „scris în general bine, cu formulări nete, tranşante". O nouă observaţie în sensul caracterului „demonstrativ" – „Sub foiala personajelor, sub pasionanta înlănţuire a întîmplărilor, ghicim schema, firul roşu conducător" – e urmată de alta hibridă – „**Apa** este, în unele pagini, un curat roman istoric, dar în care o anume perioadă din trecut a fost aleasă ca mostră, autorul putînd studia pe ea ideea care îl preocupă" – şi apoi de revenirea la o lectură ortodox-realistă, interesată de fidelitatea „redării": „autorul se lasă prea uşor tentat de perspectiva lui, de astăzi, asupra lucrurilor şi, inevitabil, relaţiile de acum treizeci de ani îi apar mult mai simple decît au fost realmente [...] adesea reacţiile unor personaje sînt motivate dinspre viitor, ca şi cum ar fi sigur că ele vor deveni ceea ce stă înscris în caracterul lor". Principala obiecţie a cronicarului este făcută din unghi naratologic: „Perspectiva autorului falsifică flagrant perspectiva personajului"; „acest rol de atotştiutor ne întoarce la artificiile unei proze demodate"; „Nu ştiu de ce autorul a preferat unei formule moderne şi unitare, una veche şi dînd impresia de arbitrar (pe care Camil Petrescu o ironiza

încă acum patruzeci de ani în **Noua structură şi opera lui Marcel Proust**) [...] Este o comoditate, desigur, de a exploata nestînjenit toate conştiinţele, toate mediile, toate subterfugiile; dar şi o facilitate pe care, după Proust, o resimţim acut". Una peste alta, concluzia era netedă: „**Apa** este unul din cele mai puternice şi mai originale romane din ultima vreme".

Liviu Petrescu a opinat mai apoi (**Apa**, în **Tribuna**, an. XVXIII, nr. 3 (891), 7 ianuarie 1974, p. 4) că „În ansamblu, **Apa** vădeşte o oarecare nesiguranţă în concepţie; romanul este strălucitor, dar numai pe fragmente". Soluţionarea bruscă a problemelor ar face ca „Romanul [să] se încheie, astfel, într-o notă de prea mare facilitate". „Arbitrare" ar fi şi deciziile importante ale unor personaje (Dunca, Piticu).

Înregistrarea „transformării" lui Ivasiuc a continuat. Cornel Ungureanu a notat la rîndul său că romanul „se supune mişcării de retragere a scriitorului între cadrele tradiţionale ale prozei". **Apa** ar fi „o carte spectaculoasă, nelipsită de facilităţile prin care, de pildă, policierul se bucură de succes public". După ce o analizează ca roman de familie, criticul conchide: „**Apa** e un roman al unor oameni politici şi al unor evenimente hotărîtoare în istoria contemporană a ţării. Importanţa lui e direct legată de adîncimea dezbaterii".

Extrem de semnificativ a fost dialogul dintre Cornel Regman şi Al. Protopopescu asupra **Apei** (**Ce e nou la Alexandru Ivasiuc?**, în **Tomis**, an. IX, nr. 2 (112), februarie 1974, p. 7+14, reluat în cartea întîiului **Colocvial**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 316-327). Al. Protopopescu a apărat la modul patetic maniera „veche" a prozatorului, cea din primele trei romane, faţă de care **Apa** s-ar afla la mare „distanţă". Cartea ar fi neomogenă: „Nu susţin că **Apa** este un eşec, nici că autorul este peste tot irecognoscibil. Constat doar că în structura cărţii se disting tendinţe artistice [...] diferite [...]. Această solicitare diversă a cîmpurilor epice duce la ceea ce, cu un cuvînt-cheie al cărţii, s-ar putea numi un roman anomal, adică un corp literar cu cel puţin tot atîtea iregularităţi precum epoca frămîntată pe care o

sondează". În treacăt fie spus, faptul ar indica o fericită adecvare a structurii narative la materia aleasă, a „formei" la „fond". În replică, după ce găsise primele cărţi ale lui Ivasiuc „nesuferite" (!), Cornel Regman a fost laudativ: „**Apa** este un foarte interesant roman şi un semn bun pentru evoluţia de viitor a lui Alexandru Ivasiuc", „bază solidă pentru viitoarele proiecte"; „Unde văd eu apreciabilă reuşita ultimei sale cărţi e în varietatea cu adevărat convingătoare a tipurilor şi destinelor". Erau apreciate aceleaşi calităţi într-ale „caracterologiei".

În alt articol (**Alexandru Ivasiuc: „Apa"**, în **Luceafărul**, an. XVII, nr. 11 (620), 16 martie 1974, p. 2, reluat în **Incursiuni critice**, Editura Facla, Timişoara, 1975, p. 160-5), Nicolae Ciobanu a păstrat echilibrul între „pozitiv" şi „negativ", apreciind personajele... negative (figura lui Piticu e „tot ceea e a dat mai bun scriitorul în materie de tipologie umană") şi obiectînd asupra protagonistului Paul Dunca (consistent, dar prezentînd deficienţe de construcţie). Considerînd că „Ivasiuc, în ultimele sale două romane, renunţă aproape complet la serviciile «prozei de idei»", criticul cerea o linie de mijloc.

De la prejudecata păgubitorului „eseism" al primelor cărţi a pornit şi Val Condurache (**Romanul politic**, în **Convorbiri literare**, nr. 3 (51), martie 1974, p. 6), căruia „modificarea" i s-a părut benefică: „Pentru cine a citit celelalte romane ale lui Alexandru Ivasiuc, romanul **Apa** pare scris de un alt prozator. Schimbarea registrului narativ este radicală şi constituie cea dintîi reuşită a acestui roman"; „în pofida tuturor defectelor (nu tocmai puţine) romanul **Apa** atestă un autentic prozator, şi nu numai un eseist inteligent şi cult". Defectele cărţii ar fi excesul de „senzaţional" şi „scene tari", plus anumite „clişee" în materie de tipologie politică.

Fără să se pronunţe direct asupra valorii romanului, Nicolae Balotă a făcut o analiză constructivă a temelor şi motivelor sale (**Istorie şi ficţiune sau romanul lui Alexandru Ivasiuc**, în **Familia**, an. IX, nr. 4 (104), aprilie 1974, reluat în **Universul prozei**, Editura Eminescu, 1976, p. 187-192), „apărîndu-l" – între altele – pe Paul Dunca: „I s-au

adus personajului Paul Dunca unele reproşuri privind compoziţia. El ar fi lipsit de o anume vigoare caracterială. Eroare de perspectivă. Deficienţele eroului i-au fost atribuite autorului său. În realitate, o anume pasivitate a lui Paul Dunca, o lipsă de fermitate a conturelor personalităţii sale derivă din structura sa fundamental reflexiv-contemplativă".

Virgil Ardeleanu, adversar constant al prozei lui Ivasiuc, a considerat (**Alexandru Ivasiuc: „Apa"**, în **Steaua**, an. XXV, nr. 4 (323), aprilie 1974, p. 30-1), că s-a petrecut o schimbare completă, o camuflare a prozatorului, transferat pe teritoriul lui Titus Popovici (**Apa** fiind sub multe condeie apropiată de **Străinul** şi **Setea**). Criticul continua să-i nege lui Ivasiuc vocaţia: „Ceea ce-l desparte pe Al. Ivasiuc de Titus Popovici este, simplu zis, talentul"; „asistăm doar la lepădarea unui strai. Corpul a rămas tot fără vlagă"; „Neglijenţele şi minima rezistenţă pot fi depistate peste tot. **Apa** se constituie ca un conglomerat de imagini naive şi de multe, foarte multe locuri comune". Şi la final, sugerînd că ar fi vorba despre ceva încropit în mare grabă: „**Apa**, roman încheiat la 15 septembrie, 1973 şi apărut în anul 1973, curge dedesubtul mediocrului".

Din ce am citat pînă aici (alte cronici: Mircea Tomuş, **Alexandru Ivasiuc: „Apa"** în **Transilvania**, an. III, nr. 1, ianuarie 1974, p. 38-39; Silvia Udrea, **Alexandru Ivasiuc: „Apa"**, în **Vatra**, an. IV, nr. 4 (37), 20 aprilie 1974, p. 8-9; Nicolae Oprea, **Alexandru Ivasiuc: „Apa"**, în **Argeş**, an. IX, nr. 4 (95), aprilie 1974, p. 6), s-au putut vedea cele cîteva ipoteze critice mai frecvente: unu – autorul şi-ar fi schimbat maniera, atît la nivelul viziunii, cît şi la al instrumentelor narative, ceea ce ar fi bine în măsura în care înseamnă o apropiere de proza „adevărată" sau rău, ca părăsire a „originalităţii" sale anterioare; doi – romanul ar fi istoric şi politic, adică preponderent realist; trei – ar avea şi ceva deficienţe în construirea personajelor, deci poate fi citit şi în cheia realismului psihologic (imperfect); patru – foloseşte procedee „senzaţionale" preluate din arsenalul romanului de consum,

conform regulii abundenţei epice ori numai datorită unei cedări în direcţia facilului. Articolele care s-au mai pronunţat în continuare asupra romanului au ţinut cont de atare configuraţie a primei serii de interpretări. Şi anume:

Paul Georgescu a arătat (**Destin şi istorie**, în **România literară**, an. VII, nr. 24, joi 13 iunie 1974, p. 5) că „Dacă în **Apa** autorul recurge la un model în aparenţă tradiţional (ceea ce nu e nici rău, nici bine) este pentru că materia epică îl cerea cu necesitate – el este deci adecvat. Modelul nici nu-mi pare o cezură în activitatea prozatorului, atît pentru că **Păsările** îl anunţau cu o anume insistenţă, cît mai ales fiindcă, dacă în primele trei romane eroii se interogau asupra lor, ei reconstituiau prin chiar acest act esenţa vie a Istoriei. Modelul introspectiv (numit impropriu «eseistic») nu conducea deloc la o evadare – imposibilă – din Istorie, ci la o reconsiderare a ei, la o repersonalizare"; „în **Apa** apar primele caractere care, întîlnindu-se cu Istoria, încearcă să-i facă faţă devenind astfel destine. Cum momentul ales este [...] categorizant, unii au putut apărea schematici, în realitate fiind o tipologie selectivă a Istoriei"; „Bine condus sub aspect epic, captivant, conflictul e, însă, pentru mine, secundar"; „modalitatea cărţii este «aparent» tradiţională", ea are o „perspectivă modernă" asupra istoriei; „interesul romanului nu constă în spectaculosul individual, ci în desfăşurarea caracterologică minuţios determinată ducînd la act"; Ivasiuc face „o analiză acută a mecanismelor colective înfruntîndu-se, în situaţia dată, o analiză a raporturilor dintre indivizi şi colectivele istoriceşti, în care se integrează – şi de ce – sau de care sînt atraşi – şi de ce". Astfel condusă, „apărarea" romanului pedala corect pe observarea „mecanismelor", dar criticul le privea încă prea legat(e) de determinările lor social-politice (burghezia epocii etc.).

Al. Călinescu a dat o expresie mai clară analizei naratologice a cărţii (**Viziuni româneşti**, în **Cronica**, an. X, nr. 24 (437), 14 iunie 1974, p. 2): „Al. Ivasiuc abandonează naraţiunea focalizată asupra unui personaj privilegiat şi povesteşte din perspectiva naratorului omniscient"; „naratorul omniscient din **Apa** abuzează realmente de

drepturile sale, scriitorul acordîndu-i, în chip ostentativ, privilegii suplimentare"; „**Apa** înseamnă triumful naratorului omniscient, pentru care nici sufletele oamenilor dar nici istoria nu mai au secrete".

Eugen Simion a apreciat şi el (**Obiectivarea naraţiunii**, în **România literară**, an. VII, nr. 46, joi 14 noiembrie 1974, p. 7, reluat în **Scriitori români de azi**, vol. I, ediţia a doua, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 515-20) că **Apa** e un „roman politic, scris într-un stil aproape tradiţional"; „Cartea este, în genere, bine scrisă (stil alb, fără culoare, stil potrivit pentru proza de observaţie) şi pentru primele 250 de pagini sînt remarcabile". Acuzelor de exces tradiţionalist li se răspundea chiar din interiorul sistemului teoretic al romanului tradiţional: „S-a reproşat romanului faptul că descrie o epocă din perspectiva alteia. Dacă acceptăm însă celelalte convenţii ale romanului, o putem accepta şi pe aceasta. Vechii realişti depăşesc deseori timpul real al naraţiunii şi înfăţişează cariera viitoare a personajelor. Chestiunea este cît de profunde sînt asemenea evaziuni şi dacă există o *psihologie* care să le justifice". Constatînd din această perspectivă „o anumită abstractizare şi schematizare a tipologiei", criticul socotea că „personajul Paul Dunca nu are suficientă pregnanţă epică [...] Individul rămîne, sub toate aspectele, şters, incapabil de a trăi o mare idee (libertatea interioară)", şi – în schimb – „Bătrîna Dunca este personajul care se ţine minte din **Apa**". Articolul cuprindea (mai ales în varianta din **Scriitori români de azi** – ed. cit., p. 516) bune sugestii pentru o lectură psihanalitică a romanului.

După apariţia ediţiei a doua a **Apei**, M. Ungheanu a împins contestaţia pînă la extrema lipsei de nuanţe (**Alexandru Ivasiuc: „Apa"**, în **Luceafărul**, an. XVIII, nr. 25 (686), 21 iunie 1975, p. 2): romanele lui Ivasiuc „nu sînt decît sosii ale romanului adevărat, confecţii abile din care autenticitatea, de atîtea ori invocată de autor, lipseşte"; în **Apa**, „Factorul prin care Al. Ivasiuc încearcă să suplinească deficitul de creaţie este elementul de senzaţie"; „Posibilul roman politic naufragiază în apele sumbru colorate şi superficiale ale filmului şi romanului foileton".

O cronică tîrzie a publicat Al. Piru (**Alexandru Ivasiuc: „Apa"**, în **Ramuri**, an. XIII, nr. 6 (144), 15 iunie 1976, p. 4+13). Constatînd că romanul „este tot problematic", criticul privea cu simpatie apelul la „tehnica romanului de aventuri, polițist, *suspense*-ul cinematografic": „Depășind sensibil caracterul unui reportaj, romanul **Apa** lasă senzația unui document autentic al momentului 1946"; „Toate întîmplările sînt narate după formula clasică a romanului senzațional, romancierul descoperind, în **Apa**, resursele epicului".

Din păcate, o dată cu trecerea timpului, din confruntarea dintre considerațiile cu semn „plus" și cele cu „minus" nu s-a obținut o medie rezonabilă, prestigiul romanului urmînd – ziceam la început – o curbă descendentă. Elocvente sînt – de pildă – aprecierile în scădere vertiginoasă ale lui Nicolae Manolescu: după ce – în ciuda rezervelor exprimate – numise romanul la apariție „puternic" și „original", criticul revine în 1977 (pref. cit., p. XXIV-XXV) cu ideea că „**Apa** este romanul cel mai puțin original al lui Alexandru Ivasiuc" („schematism [...] supărător", „destul de convențional pe alocuri", „acțiunea e [...] cam facilă", „**Apa** e un roman istoric prea naiv estetic și uneori îndeajuns de convențional"), pentru ca în 1980 (**Art.cit.**) să spună și mai drastic că „singurul roman neezitant al lui Alexandru Ivasiuc, cel mai franc realist, de acțiune și aventură, **Apa**, este și romanul său cel mai slab", verdict completat ulterior (în **Arca lui Noe**, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 243-245) cu aprecierea – sprijinită pe același scurt citat ilustrativ ca și în cronica din 1973 – că „Cititorul nu e cruțat de nici un mit, de nici un clișeu, de nici o naivitate" tipice romanului tradițional (*doric*), prozatorul apelînd la „forme obosite, perimate, cărora nici o fantezie nu le poate insufla destulă viață".

La același fel de „revizuire" a procedat Val Condurache: după ce vorbise în 1974 despre „reușitele" cărții, despre trecerea probei de „autentic prozator", nu doar „eseist inteligent și cult" ca în primele romane, criticul le examinează fugar la 1983 (în **Fantezii critice**,

Editura Junimea, Iaşi, p. 32-36) pe cele de după **Păsările** „fără plăcere", se întoarce şi mizează acum pe „eseismul" iniţial şi original, care nu-i mai pare insuficient sub raport epic, **Apa** nefiind decît o simplă „parodie" de roman realist, fără haz, căci e una care se ia în serios...

Drastic la adresa cărţii s-a pronunţat şi monografistul ivasiucean Ion Vitner (**Alexandru Ivasiuc – Înfruntarea contrariilor**, Editura Albatros, 1980): „**Apa** nu este captivant" (p. 35), e „cea mai slabă realizare a creaţiei lui Alexandru Ivasiuc" (p. 59), „are aerul uşor desuet, prăfuit, al romanelor deceniului al cincilea" (*sic!* – p. 61; idee prezentă şi la M. Ungheanu – **art.cit.**), oferă un „simulacru de istorie, în care romancierul a pus altfel accentele istoriei reale" (p. 63 – observaţie corectă, dar incorect interpretată). Simpatetic, monografistul vorbeşte despre „Drama estetică petrecută cu romanul **Apa**" (p. 77), făcînd – de altfel – procesul romanului omniscient în genere, cu notă mică pentru însuşi Balzac! (p. 71-75).

Care vor fi fost motivele profunde ale acestei „abandonări" a **Apei** de către critică? Nu e uşor de explicat. Cea mai simplă cauză o constituie – desigur – modificarea perspectivei asupra operei lui Ivasiuc o dată cu istoricizarea ei: se vede astăzi fără dificultate că **Păsările**, **Vestibul**, **Racul**, **Iluminări** sînt superioare. Altă cauză ar putea fi opţiunea pentru un model (al **Vestibulului**) mai original din punctul de vedere al tehnicii narative, el constituind extrema programatică a psihologismului din proza noastră de la 1970. În sfîrşit, putem – cred – presupune că prezenţa laturii „de aventuri" în roman, prizată favorabil de unii comentatori cu vederi tradiţionaliste, i-a îndepărtat încet-încet pe criticii noştri cu gusturi moderniste, majoritari, cu preferinţe „puriste", neaderenţi la procedeele literaturii de consum. Aşa s-ar explica şi tendinţa de a plasa **Vestibulul** deasupra **Păsărilor**. Abia o înţelegere postmodernistă a literaturii, „democratică", întoarsă iarăşi către publicul larg, ar putea da sensuri noi – şi favorabile! – recirculării de clişee, uzului de „senzaţionalisme" din **Apa**...

Însă principala cauză a insatisfacţiei faţă de **Apa** rămîne lectura inadecvată despre care am vorbit: istorică, socială, politică – într-un cuvînt „realistă". La aşa o privire, nu se poate să nu observăm – oricîtă bunăvoinţă am avea – stereotipiile, clişeele, facilităţile. Ele sînt chiar suspect de evidente, încît e legitim să ne întrebăm dacă nu cumva autorul le-a ales cu intenţie, tocmai pentru a arăta fără înconjur că nu ineditul epic l-a interesat. Ivasiuc a fost întotdeauna, şi în **Apa** n-a făcut excepţie, un posedat al lumilor abstracte, al raţionamentelor şi demonstraţiilor de idei, al jocului cu conceptele. Aici, opera sa are o unitate absolut impresionantă, aceleaşi şi aceleaşi nuclee ideatice revenind cu insistenţa obsesiilor autentice. Mai departe, o dată înţeleasă neclintita constanţă problematică a romanelor, ar trebui să înceteze orice tentaţie a interpretării strict referenţiale. Ivasiuc a forţat lectura în acest sens prin **Racul**, plasînd acolo „acţiunea" într-o ţară nelocalizată, inexistentă în realitate, obligîndu-ne să oprim căutarea fidelităţilor din text şi a existenţei „adevărate" de dincolo de el. Aşa cum am avut atunci de-a face cu o ficţiune geo-politică, în **Apa** ne fusese oferită o ficţiune istorică, o figuraţie epică de epocă, manipulată în funcţie de interesul autorului în studierea unei ecuaţii abstracte – şi anume aceea constituind modelul paradigmatic al puterii. Îl căutase şi altădată. Şi poate că nu întîmplător Ivasiuc a scris şi a publicat singurele sale nuvele (în **Corn de vînătoare**) înainte de **Apa**, parcă pregătindu-şi terenul: două nuvele „istorice" (întoarcere în timp inedită pînă atunci la autorul lor, şi de aceea comentată pe moment cu surprindere), dar cu semnificaţie evident parabolică, tratînd numitul model abstract. Dezvoltarea în acest fel a temelor-cheie din proza sa – vînătoarea, motivaţia psihanalitică a cruzimii, claustrarea impusă, devoţiunea faţă de purtătorul de „putere" – toate ostentativ parabolizate – era echivalentă cu chiar o cheie de lectură în general, şi în special pentru romanul precedent, **Păsările**, şi pentru cel consecutiv, **Apa**.

„Putere" în sensul cel mai abstract al cuvîntului. Contextul în care

au apărut cărţile lui Ivasiuc („orizontul lor de aşteptare") a favorizat şi în acelaşi timp a blocat accesul la semnificaţiile problematice reale. L-a favorizat, pentru că sosise – cum am văzut în schiţa de evoluţie a prozei epocii – momentul unei noi şi acute sensibilităţi faţă de implicaţiile sociale şi politice ale literaturii, percepute într-un mod febril, deschis, ingenuu, riscat, caracteristic perioadei. Dar tocmai această sensibilitate, limitată de la un punct încolo, a făcut practic imposibilă desprinderea interpretărilor de la solul *mimesis*-ului realist. Critica s-a dovedit pregătită la data respectivă să extragă din **Apa** şi celelalte o noţiune de „putere" diferită de a lui Ivasiuc, a doua net mai abstractă decît prima: „modelul paradigmatic al puterii" faţă de modelul puterii politice dintr-o perioadă istorică dată. Intuiţiile corecte care au apucat să fie exprimate pe marginea **Păsărilor** şi a **Apei** s-au dizolvat în masa discuţiei despre autenticităţi social-istorice şi formule narative vechi ori noi. Un cod ferm de lectură a oferit Liviu Petrescu, însă mai tîrziu (în **Romanul condiţiei umane**, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 60-1) şi într-o formă prea concentrată pentru ca să influenţeze viziunea-medie asupra operei lui Ivasiuc: a numit ca nucleu unic al romanelor raportul dintre „Lege" şi „Anomie", dintre principiu şi haos, adus în **Apa** „într-un orizont al socialului" conform unui interes „faţă de epocile de criză şi de mari convulsii (epoci de anomie)". Şi aşa, afirmaţia că abia în **Racul** „scriitorul va pune această problematică şi într-o perspectivă metafizică [...], postulînd Anomia ca principiu metafizic absolut" mi se pare încă restrictivă, la un pas de acceptarea omogenităţii complete a romanelor.

În aceeaşi ordine de idei, se cuvine regîndit şi statutul filierei „ardeleniste" prezente în **Interval**, în **Păsările**, în nuvele, în **Apa** şi **Iluminări**. Revenirea la unele personaje de la o carte la alta, insistenţa asupra anumitor structuri sociale şi temperamentale, specifice zonei, conturarea unui clan cu tradiţie memorandistă, sondajul către rădăcinile lui medievale, la care s-au adăugat şi declaraţiile autorului, inclusiv cu mărturisirea că era obsedat de istoria îndelungată a familiei sale maramureşene (vezi de pildă interviul din **Vatra**, an. I,

nr. 8, noiembrie 1971, p. 6) – toate acestea au convers către ideea că Ivasiuc plănuia o vastă saga ardelenească. Saga? S-ar fi putut transforma ideologul fascinat de reţeaua abstractă a puterii în autor al unei „fresce" romaneşti, al unei noi „Cronici de familie"? „Fragmentele" din cărţile publicate justifică îndeajuns un răspuns mai special, care să acorde substanţa ipoteticei saga cu aceea aşa-zis „socială", „politică", „istorică" a romanelor sale: materia epică, tipologică, psihologică a ardelenescului clan ar fi fost mai mult ca sigur – cum s-a şi întîmplat în eşantioanele existente – folosită în de-acum ştiuta manieră ficţională, cu intenţia desprinderii de lectura realistă, ţintind spre acelaşi model paradigmatic. Ivasiuc proiectase probabil cronica transilvană ca pe o nouă ipostază a obsesiilor sale.

Începutul **Apei** reia parcă o scenă din **Interval**, cu bătrîna Dunca (fiica lui T.M.) povestind altui nepot, Grigore (după Chindriş din **Interval**), despre tatăl ei memorandist şi familia lor veche. Ordinii de altădată a lucrurilor îi aparţin şi bătrînul Dunca (tatăl lui Paul), Tiberiu Şuluţiu, fost ministru, şi anturajul acestuia. Nu înseamnă că romanul studiază relaţiile de putere în timpurile vechi şi aşezate, ci – cum am văzut – „în timpul fără reguli [...] În anomie cum se spune" (citez după ediţia a doua din **Apa**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975; aici, p. 11; alte formulări: „În timpurile acestea, de anomie" – p. 96; „Experienţa anomiei, a libertăţii brutale" – p. 289). Sîntem – aşadar – în anii tulburi de după război, într-un oraş ardelenesc de nord, terorizat de teribilul Piticu („un fel de Al Capone autohton", l-a numit Mircea Iorgulescu, **Art.cit.**) şi de banda lui. Orice este acum posibil, jocurile se fac şi se desfac peste noapte, după bunul plac al mecanismelor abstracte ale puterii, dezlănţuite în lipsa regulilor clare. Paul Dunca, avocat tînăr, se simte fascinat de tehnologia terorii practicate de Piticu şi i se alătură, devenind veriga de legătură care permite punerea laolaltă a tuturor ipostazelor puterii manifestate, de la dreapta şi de la stînga, în oraş. În subconştientul lui Dunca, stăpînit de un „complex al tatălui" (de el „îi fusese toată tinereţea teamă" – p.

40), Piticu apare ca un substitut al aceluia: „Paul Dunca văzu umbra înaltă a lui Piticu, acoperind un întreg perete şi avu o ciudată strîngere de inimă, ca de mult, în copilărie, cînd tatăl lor, seara, înainte de culcare, intra în camera celor mici, se uita la ei încet, îi privea calm pe unul cîte unul şi ei se ridicau în pat, în cămăşuţe de noapte şi aşteptau" (p. 35). Sînt şi alte semnale de acest tip: faţă de Hermina Grödl, tînăra baroneasă evreică eliberată din lagăr, primul sentiment a lui Paul Dunca e „de fascinaţie şi milă şi, s-ar putea spune, chiar de dragoste aproape paternă pentru fiinţa aceasta slabă şi mizeră şi totuşi atît de curajoasă" (p. 48-49); tot Dunca se întreabă o dată „Ce-ar fi făcut tata în asemenea condiţii?" (p. 187); ziaristul american Cyrus B. Wagner, crescut alături de un bunic „blînd dar foarte puternic", „asociase totala autoritate nu cu asprimea şi mînia ei, ci tocmai cu blîndeţea", „aproape cu dragostea" (p. 277, 279) ş.a.m.d.

În destule puncte, **Apa** reia motive din **Păsările** şi din **Corn de vînătoare**: „Decăderea marilor familii ardelene" (p. 229), o nouă scenă cinegetică (v. p. 105-107), expresia relevantă moral a ochilor nevinovatului Stroblea în clipa morţii (v. p. 159 – ca la Iosif Dandu în romanul precedent, producînd acum lui Paul Dunca o criză a „desprinderii" de putere). Au loc mai multe confruntări politice similare, pe muchie de cuţit (între Piticu şi comisarul-şef Meseşan, între profesorul Dancuş, prim-secretarul judeţenei P.C.R., şi procurorul Iulian Manea). Grigorescu, trimisul însărcinat să facă ordine în oraş, aminteşte figura de erou civilizator comunist a lui Cheresteşiu din **Păsările**, din perioada directoratului de şantier. La fel, sinuciderea lui Piticu în final e o caricatură a sfîrşitului Margaretei Vinea, eroina aceluiaşi roman precedent (sfîrşit reluat şi în cîteva detalii de decor – v. p. 336). Grav, patetic în multe locuri, conform obişnuitei implicări a autorului, romanul nu duce lipsă nici de note ironice, caricaturizînd personaje publice ori casnice (nevestele lipsite de personalitate, „aceste Livii şi Cornelii şi Venturii"! – p. 45), reluînd în contexte neaşteptate formulări celebre (vezi nietzscheana „Dumnezeu e mort" – p. 57 – şi homericul început de capitol „Mînia

ce-aprinse pe avocatul Paul Dunca"! – p. 186).

Titlul romanului e o metaforă cu două sensuri: „apa" – curs al istoriei, al evenimentelor (Piticu spune undeva: „află că gloanţe am şi eu şi apa e repede – şi umflă şi pe morţi, nu numai pe înecaţi" – p. 234); „apa" – fluviul mulţimii de oameni ieşiţi să-şi facă dreptate („se-ntindea şi se apropia ca o apă", populaţia „căpătase o altă faţă, nu erau oameni, ci o forţă, la fel cu inundaţiile, cu marile incendii şi cutremurele de pământ" – p. 244). Tot Liviu Petrescu a descifrat un sens simbolic mai profund (**Art. cit.**): „Ultimul roman al lui Al. Ivasiuc se intitlează, în chip enigmatic, **Apa**: ar putea fi vorba, desigur, de categoria ontologică a «fluidităţii». De altminteri, întreaga literatură a lui Al. Ivasiuc stă sub semnul acestor două categorii ontologice complementare: «fluiditatea» şi, în opoziţie cu ea, «solidificarea»". Paul Dunca ar traversa – în consecinţă – „experienţa fluidităţii".

„Tradiţionalismul" scriiturii din **Apa** nu poate fi clasat fără nuanţări. Mai întîi, el nu exclude introspecţia (mai ales în cazul lui Paul Dunca, protagonistul aliniat şirului compus din personajele centrale ale celorlalte cărţi scrise de Ivasiuc: doctorul Ilea din **Vestibul**, Chindriş din **Interval**, Ion Marina din **Cunoaştere de noapte**, Liviu Dunca din **Păsările**, Mihai de Giuleşti din **Corn de vînătoare**, T.M. din nuvela a doua, **O altă vedere**). E folosită şi asociativitatea proustiană (pomenită undeva ironic, în legătură cu prefectul judeţului, personaj caricatural: „se trezi devreme, ca de obicei, şi rămase o jumătate de oră în pat, lăsîndu-şi gîndurile să alerge în voie, în toate direcţiile, ca în cea mai desăvîrşită asociaţie proustiană" – p. 129). Substructura psihanalitică a romanului (indicată şi prin titlu) nu trebuie nici ea neglijată. Iar ideea sau intuiţia recurgerii la omniscienţa naratorială ar putea să nu fie o inabilitate ori o repliere pe poziţii „demodate", ci – de ce nu? – o aplicare la nivelul tehnicii romaneşti a studiului de „putere" urmărit în roman...

Alt aspect al problemei scriiturii: departe de a fi lipsit de „culoare"

(cum spusese Eugen Simion), stilul **Apei** expune fără ezitări numeroasele pete de intensitate „senzaţională" şi oferă prin ele datele unei atitudini nu tocmai „tradiţionale" faţă de text. Decorul fastuos al vilei Grödl, sediul lui Piticu, portretele bandiţilor (al căpeteniei fiind de tip baroc, susţine I. Vitner – **Op.cit.**, p. 59-60), camera unde locuieşte Hermina ş.a.m.d. îşi exhibă artificialitatea: costumaţia lui Dunca are un aer „cam de operetă", „teatral" (p. 14), părţi din ambianţa vilei Grödl sînt „într-un fără de gust contrast" (p. 16), prozatorul mergînd cu vizibilă voluptate pe muchia dintre strălucirea rafinată şi *kitsch*. Direcţie exploatată şi de romanele lui Nicolae Breban, colegul de drum prozastic al lui Ivasiuc (vezi şi următoarea descripţie brebaniană a lui Piticu: „Toţi îl ascultau orbeşte şi se părea că de cînd stă ca un uriaş păianjen în colţul său întunecos, ştie mai multe, află mai multe, ca şi cum ar fi înţeles firul nevăzut care leagă lucrurile, pe care el îl şi secretă din abdomenul său misterios. Influenţa lui era uriaşă şi nevăzută direct" – p. 95). Prin aceste şarjări în privinţa decorului, prin teatralitatea apăsată, egală cu o voinţă de estetizare, prin tentaţia caricaturii, **Apa** se apropie – surprinzător – de romane ca **Bietul Ioanide** al lui Călinescu sau **Matei Iliescu** şi **Ce se vede** de Radu Petrescu. Cel puţin un cuantum al abuzurilor care i-au fost acuzate lui Ivasiuc (pitorescul etc.) urmăresc efecte de acest tip, anti-tradiţionaliste şi anti-mimetice în esenţă. Şi să nu trecem repede nici peste amănuntul că **Apa** e romanul în care apar fraze cu contururi trasate atît de subtil precum al acesteia (care se echilibrează între cele două perechi de nuclee semantice repetate: *întunericul şi teama*): „«Mă pierd în întuneric», se gîndi, şi se afundă în întunecimea străzii aproape neluminate, pustie ca toate străzile noaptea, în acea perioadă, necercetate decît de cei ce nu se temeau de nimic, pentru că, în general, ei produceau teama" (p. 14).

Nu la cotele la care au fost făcute, obiecţiile pe marginea **Apei** – previzibilitate şi stereotipie, abuz de pitoresc (mai ales în vila Grödl) şi de senzaţional (biografiile bandiţilor, actele lor teroriste) – sînt

totuşi corecte, dar nu în afara observaţiei că aceste elemente de compoziţie şi stil tind – cum am văzut – să se integreze şi într-o coerenţă de alt ordin.

Defectele reale ale romanului sînt în primul rînd de structură. Prozatorul a multiplicat febril firele cărţii, nemaistînd în urmă să le adune şi să exploateze virtualităţi pe care singur şi le crease. Dau două exemple: exaltata depoziţie scrisă a lui Paul Dunca, atunci cînd totul s-a sfîrşit şi ordinea e în curs de restabilire, şi jurnalul lui Dăncuş. Din ambele nu se „transcrie" decît prea puţin: începutul depoziţiei („De un an de zile, în plină derută, m-am apropiat în această lume veche în prăbuşire de Ion Lumei, zis Piticu. Mi se părea interesant, ca produs al acestei epoci, prin totala lui lipsă de scrupule" – plus alte cîteva fraze – p. 346) şi un pasaj scris de Dăncuş. Ultimele cuvinte notate de profesorul-activist (reluate de mai mulţi cronicari ai **Apei**) sînt egale cu o promisiune, dar şi cu o taină (psihologică) nerevelată: „Paul Dunca – om foarte interesant. Trebuie să-l cunosc îndeaproape" (p. 349). Dezvoltate, cele două mărturii scrise ar fi putut forma un plan textual de oglindire a întregii problematici abstracte, o imagine secundă şi profundă a faptelor. Apoi, romanul e într-adevăr simplist rezolvat în zona „pozitivilor". Nu pentru că aceia ar fi „schematici" (asta le este funcţia în ecuaţia conceptuală a cărţii), ci pentru că autorul îi aduce prea rapid în postura „învingătorilor", situaţie imposibilă în principiu: „Legea" nu poate supune atît de simplu, peste noapte, „Anomia", puterea constructivă (civilizatoare) nu poate anihila cît ai bate din palme puterea distructivă. Relaţiile şi interacţiunile sînt – cum ne-a dovedit în alte locuri chiar Ivasiuc – mai subtile. Soluţionată prea în grabă, ecuaţia abstractă din **Apa** şchioapătă.

La capătul acestor glose, să reformulăm judecata de valoare asupra **Apei**: roman – cum am spus de la început – substanţial, minat pe anumite laturi de deficienţe care-l trag în jos; oricum, nu sub nivelul **Cunoaşterii de noapte** şi nu sub cota bunei, realei valori. Nuanţele pe care le-am cîntărit sînt indispensabile unei analize drepte. Căci şi în

materie de verdicte critice nuanţele, tonul fac muzica. Scris de un necunoscut, **Apa** l-ar fi înzestrat cu un „nume".

*

Ivasiuc, unul dintre cei mai importanţi prozatori români postbelici, e pe punctul să devină astăzi un autor uitat. Mai întîi, pentru că n-a prea mai fost comentat în ultimii ani, numele şi cărţile lui fiind pomenite rar, foarte rar prin gazete. Nu e foarte prezent nici pe piaţa cărţii, deşi **Racul**, de pildă, distopia antitotalitară, are toate datele spre a fi repusă glorios în valoare astăzi, după căderea regimului comunist. Toate romanele lui Ivasiuc au fost primite sărbătoreşte şi percepute ca nişte cărţi „curajoase", polemice faţă de linia ideologică oficială, însă publicarea **Racului** a stîrnit un „frison" special, căci parabola sistemului dictatorial era de tot transparentă. Ironia soartei face ca astăzi să vedem cum te-miri-cine se laudă cu mari acte de curaj închipuit, pe cînd apariţia în 1976 a unui roman radical-antitotalitar nu şi-o mai aminteşte nimeni... În sfîrşit, o probă a uitării ar putea fi chiar faptul că la Universitate, în anii în care se parcurge literatura postbelică, eu însumi îl las la o parte pe Ivasiuc atunci cînd selectez autorii asupra cărora port împreună cu studenţii mei discuţii de seminar. Şi, pentru că am ajuns la mărturisiri personale, să adaug că nici nu l-am mai recitit pe Ivasiuc de cînd am publicat micul meu eseu monografic asupra operei sale.

Un scriitor uitat, aşadar?!...

Punîndu-mi întrebarea şi căutînd un răspuns sau o explicaţie, sînt tentat să avansez supoziţia paradoxală că de ieşit din zona interesului general a ieşit nu atît opera, cît autorul însuşi. Ivasiuc a aparţinut unei generaţii care a mers între timp mai departe, lăsînd mult în urmă conjunctura socio-culturală în care autorul **Păsărilor** a cunoscut o spectaculoasă, magnetică notorietate. Murind încă tînăr, el a ieşit din „competiţie" şi chiar datele „competiţiei" s-au modificat atît de profund, încît „vedeta" de mai-ieri a ieşit complet din cadrul atenţiei

publice. Ceea ce biografia lui lăsa să se vadă atunci nu mai prezintă azi interes, iar ceea ce ascundea ea nu mai are cine să dea la iveală. Ivasiuc făcuse o figură de intelectual de stînga, marxist declarat, însă nu la remorca regimului, ci afişînd acel soi de independenţă de gîndire care caracterizează un „nonconformist". Acum însă, printr-un recul firesc după căderea unui regim comunist, orice fel de orientare de stînga le pare suspectă vigilenţilor noştri contemporani, încît polemicul Ivasiuc n-are deocamdată nici o şansă. Altă ironie a soartei este că radicalismului anilor '90 îi cade victimă, între alţii, tocmai un intelectual căruia îi plăcuse atît de mult conceptul de „radicalitate" (folosit insistent în eseurile sale, inclusiv în titlul uneia dintre culegerile de articole pe care le-a publicat). Cu alte cuvinte, lucrurile pe care Ivasiuc le spunea altădată în gura mare şi care chiar sunau bătăios, mai ales că avea cu adevărat talent eseistic şi polemic, au ajuns să nu mai intereseze pe nimeni, pe cînd cele asupra cărora tăcea au rămas, aşa, în umbră. Cine mai dă în zilele noastre vreo atenţie faptului că Ivasiuc se numărase printre persecutaţii regimului, condamnat după valul de arestări care a urmat revoluţiei maghiare din 1956 şi deportat în Bărăgan? Astăzi, cu vocaţia sa de ideolog, s-ar fi aflat probabil în primul plan al bătăliei, ar fi putut fi – de pildă – membru al Asociaţiei Foştilor Deţinuţi Politici şi – cine ştie?! – poate că ar fi jucat un rol nu neînsemnat pe scena publică. Unul dintre prietenii săi cei mai apropiaţi, Nicolae Manolescu, nu a ajuns între timp doar director al **României literare**, ci şi liderul unui partid şi candidat în cursa electorală prezidenţială. Sigur că analogiile şi speculaţiile de acest fel sînt gratuite, sigur că ne putem imagina orice despre oricine, atîta vreme cît ipotezele nu mai pot fi verificate. Şi totuşi...

Pe de altă parte, mi se pare onest de adăugat şi ceva despre „faţa cealaltă" a autorului. Arestat şi deportat, devenit apoi o „vedetă" literară nonconformistă, Ivasiuc a făcut totuşi o carieră destul de „oficială", precum mulţi colegi ai săi, ocupînd în anii '70 funcţii de conducere la Uniunea Scriitorilor, la editura Uniunii (Cartea

Românească) şi la o Casă de filme. Şi mai ciudat este că, eliberat din detenţie, între 1963 şi 1968 a lucrat ca funcţionar la... Ambasada americană din Bucureşti, într-o perioadă în care o asemenea postură era de la sine suspectă, căci Securitatea păstra un control foarte strîns asupra mediilor diplomatice. Despre „ambiguităţile" de culise ale lui Ivasiuc, semnalate şi de către Gelu Ionescu în comentariul pe care l-a făcut la Radio „Europa Liberă" micii mele monografii, i-am mai auzit pe unii-alţii vorbind în ultima vreme, însă, dacă există cumva dovezi compromiţătoare, posesorii ezită să le facă publice. Doar Paul Goma s-a referit deschis (în **Cronologia** pe care a inclus-o în mai multe dintre cărţile care i-au apărut în ţară după 1989) la sprijinul pe care Ivasiuc l-ar fi dat celor care i-au cenzurat un roman în 1970. În orice caz, ceva pare să blocheze aducerea în discuţie a biografiei romancierului, ceea ce nu poate face decît rău popularităţii sale postume. Adevărurile, oricît de incomode, sînt oricînd de preferat tăcerilor ambigui.

La finalul acestor simple însemnări, mă întorc la cărţile lui Ivasiuc cu o explicaţie pentru faptul că – aşa cum am spus eu însumi, „monografist" al autorului – îl ocolesc în seminarele de la Universitate. Nu pentru că mi-ar fi scăzut preţuirea faţă de opera sa: continuu să-l consider unul dintre cei mai importanţi prozatori români ai epocii postbelice. Selecţia mea de autori (care – în paranteză fie spus – nu poate acoperi într-un singur semestru decît foarte puţin din cinci decenii de literatură) are în vedere treptata coagulare în anii '60-'70-'80 a unui postmodernism autohton. Or, Ivasiuc a fost un modernist, un tipic neomodernist „şaizecist", poate chiar, în chip simbolic, „ultimul modernist", cum l-am numit în eseul meu. Altfel spus, evoluţia literaturii române a aşezat între timp altfel accentele, „marginalizînd" vedetele de altădată şi punînd în valoare autori care ocupau poziţii mai retrase în ierarhiile de atunci. E o „dinamică" retrospectivă inevitabilă. Uneori, printre „victimele" ei temporare se poate afla şi un foarte bun romancier. Însă cărţile rămîn – şi, chiar dacă sînt pe moment uitate, va veni cu siguranţă o vreme cînd ele vor fi din nou citite...

NICOLAE BREBAN. CE NE POATE SPUNE UN ROMAN. DOMINAREA CA TEMĂ ŞI TEHNICĂ A ROMANULUI

Francisca, romanul de debut al lui Nicolae Breban, a apărut în 1965. Ca orice carte, el se înfăţişează în unicitatea sa, oferindu-se lecturii noastre ca univers închis în sine, cu legi proprii şi îl putem analiza, demonta, descifra şi – în final – aprecia. În acelaşi timp, tot ca orice carte, romanul lui Breban ne poate spune, dacă ieşim din „cercul său strîmt", multe alte lucruri. Încercînd să trec în revistă şi aceste „alte lucruri", voi face tentativa de a descrie nişte cercuri concentrice prin care, de la cel al operei în sine, să se poată ajunge la peisajul global al romanului românesc din ultimele decenii.

La apariţie, în 1965, **Francisca** a constituit un eveniment literar şi a contribuit la masiva reîntoarcere a literaturii noastre către zonele esteticului. Citit sau recitit astăzi, ignorînd contextul şi privind exclusiv textul, romanul nu mai poate place integral. Nivelul general foarte bun e tras în jos de permanenta notă tezistă, maniheistă, de o oarecare lipsă de abilitate în „lipirea" mai multor romane într-unul singur şi de sentimentul repetat al unor lungimi nejustificate. **Francisca** are, în linii mari, trei planuri narative: unul central, al relaţiei tot mai intime dintre Francisca şi Chilian, celelalte două construite în jurul celor doi membri ai cuplului. Tezismul se infiltrează încă de la această repartizare globală a materiei cărţii: planul lui Chilian e cel al uzinei, al activităţii sale de secretar de partid, în timp ce planul centrat în jurul Francescăi creşte din relatările fetei despre familie, despre copilărie şi adolescenţă, despre formarea personalităţii („Bildungsroman" în roman). Cu alte cuvinte, Chilian

are prezent, în timp ce Francisca are trecut. Unul e prezentul, celălalt e trecutul. Schema e şablonardă şi în mişcarea ei către fuziunea tipurilor extreme. Chiar dacă prezenţa bărbatului nu o seduce cîtuşi de puţin pe Francisca la prima vedere (episodul cunoştinţei celor doi, cu care debutează romanul, fiind de altfel stîngaci, motivat – insuficient – de un capriciu copilăresc al fetei), forţa lui Chilian o va atrage irezistibil: „El stătea la capătul drumului ei, la capătul primei părţi a drumului ei şi ea încerca să-l dea la o parte, dar acest lucru nu era posibil, aşa cum nu îi e posibil marinarului care soseşte la ţărm să dea la o parte însuşi ţărmul" (citez după a doua ediţie a romanului, revăzut de autor – Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967; aici, p. 211). Datele prea apăsat simbolice ale personajelor, ca orice exces, strică. Bărbatul, care degajă o mare putere şi posedă o „înţelepciune" profundă, aproape filozofică, e întruchiparea unei idei: „Chilian era puternic în faţa Franciscăi pentru că ea tindea spre el, chiar dacă nu-l recunoscuse din prima clipă; din ceasul cînd descoperise prima nepotrivire dintre felul în care îşi reprezenta ea noţiunea de adevăr şi realitate, ea se îndreptă spre comunism şi Chilian era un comunist" (**Ibid.**). Cupşa, al treilea personaj al romanului în ordinea importanţei, e şi el un exponent, nu un individ: „Cupşa era unul singur din cei mulţi care se apropiau în acei ani de partid şi Chilian îl urmărea numai pe el, pentru un timp, ca să priceapă mai bine forţa clasei sale şi a timpului în care trăia" (p. 259).

Neizbutită e şi construcţia romanului, care încearcă o amestecare a planurilor, fără respectarea ordinii temporale. Sînt, în **Francisca**, mai multe romane la un loc, prozatorul fiind departe de ştiinţa – atinsă în **Bunavestire** – de a obţine perfecta lor coerenţă. În romanul de debut, cel mai evident „lipite" sînt lungile episoade pe care Francisca le povesteşte lui Chilian despre viaţa ei de familie într-un orăşel transilvan. Prozatorul ar fi putut renunţa, măcar, la scurtele pasaje introductive care încearcă – jenate parcă – să motiveze relatările („– Uite ce, spuse ea fără nici un fel de tranziţie, vreau să-ţi vorbesc despre mine. De aceea te-am chemat" – p. 11; „ţi-am făcut o schiţă a

primei mele nedumeriri, a primei nepotriviri descoperite de mine [...]. A fost prima revelaţie de acest fel. Acum, trebuie să-ţi arăt şi viaţa" – p. 36; etc.). Liniile generale sînt şi în povestea Franciscăi previzibile, cu un alt personaj „puternic" în centru (mama) şi cu structuri de familie aşteptate. Derivînd din tezism, previzibilitatea subminează serios valoarea romanului. Insist asupra defectelor tocmai pentru că – ieşite mai tîrziu la suprafaţa apei – ele echilibrează o judecată de valoare care a fost, la data apariţiei cărţii, exagerată. **Francisca** are, nu încape îndoială, şi calităţi ferite de uzură, în special în zona analizei psihologice, în intuirea unei anumite instabilităţi sociale şi, înainte de orice, în proba de vocaţie epică pe care o trece cu brio. Rămînînd între cărţile din primele rafturi ale literaturii noastre, **Francisca** a scăzut totuşi, după 20 de ani, de la nivelul superlativ la cel – doar – notabil.

Calităţile şi defectele romanului ies şi mai bine în evidenţă dacă, trecînd la al doilea „cerc", citim **Francisca** prin prisma evoluţiei ulterioare a prozatorului. Căci putem aplica (şi se şi aplică, în modul cel mai firesc, dintotdeauna) la nivel individual al fiecărui autor perspectiva „răsturnată" care a fost propusă, după Călinescu, pentru istoria literaturii. Tot aşa cum îl detectăm pe Sadoveanu în Neculce, urmărim şi evoluţia unui scriitor „către sine": în şirul cărţilor sale vedem imaginea mutaţiilor pe care opera le parcurge pînă la ceea ce considerăm a-i constitui cu adevărat particularitatea, timbrul propriu. Altfel spus (şi las aici, se înţelege, la o parte cazul scriitorului care „nu evoluează", de tip Bacovia, personal şi puternic original încă din start), căutăm mereu imaginea ulterioară şi decantată a cutărui scriitor în materia încă tulbure a primelor sale cărţi. Privind lucrurile astfel, **Francisca** e romanul în care există premizele Breban, nu şi Breban însuşi. Pe scheletul imperfect al cărţii, se acumulează materie în care se simte mereu marca „adevăratului" Breban. Nu în înaintarea frazei, căci prozatorul nu şi-a definitivat încă stilul persuasiv şi irezistibil de mai tîrziu, ci în specularea psihologică infinită, în apropierea de motivaţiile abisale ale comportamentelor şi, mai ales, în căutarea obsesivă a temei sale predilecte: dominaţia. Ştiind imaginea

romancierului de mai tîrziu, despre **Francisca** se poate vorbi ca despre cartea lui Breban în care dominaţia există ca temă, nu încă şi ca tehnică a romanului. Stilul la care prozatorul va ajunge – plenar manifestat în **Bunavestire** şi în **Don Juan** – foloseşte o tehnică a dominaţiei, punînd în joc un întreg arsenal de procedee menite să capteze cititorul şi, apoi, să-l manipuleze. Ideea există deocamdată, în **Francisca**, doar la nivelul substanţei cărţii, nu şi la nivel stilistic. Între personaje se creează o reţea complicată de relaţii, în care pe primul loc se află cea univocă a dominaţiei. Puterea – alt concept cheie la Breban – are deocamdată două ipostaze: prima de sorginte în special morală, care face din Chilian – de pildă – un om „puternic", plasîndu-l sub incidenţa unui tip de personaj des întîlnit în proza anilor '70 şi practic şablonizat (vezi personajele similare de la Marin Preda – inginerul Dan din **Intrusul** –, Ivasiuc, Bălăiţă, Mircea Ciobanu ş.a.m.d.), tipul de conducător, energic şi reţinut în acelaşi timp, conştient de marea sa forţă lăuntrică; a doua ipostază, mai subtilă, este a puterii de sorginte persuasivă, venind din capacitatea de infiltrare în interiorul psihologiei celuilalt şi, pornind de aici, de manipulare a aceluia. În grade diferite de explicitare, ambele ipostaze sînt studiate de prozator ca elemente ale politicului, însă doar cea de-a doua se va dovedi – mai tîrziu – ca fiindu-i proprie, oferindu-i terenul optim pentru exersarea tehnicii sale predilecte de sondare psihologică insistentă şi de punere în valoare a unor mecanisme aproape diabolice de dominare.

Caracteristică lui Breban îi va fi redimensionarea – prin această tehnică – în ordine gravă a derizoriului. În **Francisca**, prozatorul nu ştie, încă, să renunţe la situaţiile grave prin datele lor iniţiale, cum e cazul accidentului din uzină, cazul general al vieţii uzinei, văzute ca un colos în mişcare, ş.a.m.d. Cînd o face, rezultatele sînt brusc remarcabile, ca în excepţionalul capitol doi al romanului, unde spaţiul unui mic local cu clientelă pestriţă e metamorfozat fundamental de arabescurile psihologice descrise de narator. Între Chilian, Francisca şi Răteanu, personaj de care cei doi se apropie printr-o violentare

polemică a convenţiilor, se conturează o relaţie halucinantă, prelungită în locuinţa acestuia din urmă, într-un bloc bucureştean, noaptea. Limitată la obiecte cvasi-banale şi la personaje puţine, mîna analistului capătă dezinvoltură şi construieşte treptat atmosfera de mare densitate care îi este tipică şi care va impregna romanele de mai tîrziu.

Că această notă de originalitate e intuită de prozator o dovedeşte şi intercalarea – în mijlocul cărţii – a unei paranteze care deconspiră dintr-o dată evoluţia ulterioară a cuplului (cf. p. 212). Evenimentele exterioare narate, vrea să spună prozatorul, nu au importanţă în sine, ele sînt doar pretexte pentru descrierea celor mai complicate care se desfăşoară în interior, în subiectivitate. E şi unul din motivele pentru care incursiunile Franciscăi în trecut par – cum am spus – „lipite". Există în acele relatări o prea mare atenţie pentru evenimentul semnificativ, pentru statura exterioară a personajelor, pentru cadrul care dă poveştii o alură serioasă, de roman de familie (cum a făcut şi Ivasiuc cu familia Dunca). Livrescul situaţiilor, aflate foarte departe de sentimentul de „realitate atît de puternică, de concretă şi de dramatică" pe care Francisca îl mărturiseşte amintindu-şi-le (p. 213), suportă cu greu psihologismul excesiv şi episoadele în cauză duc lipsă de suplețe analitică. După cum episoadele voit-grave ale prezentului naraţiunii capătă note interesante tot dinspre zona arabescului psihologic. Aşa se întîmplă, de pildă, în clipele premergătoare accidentului din uzină: ordinea lucrurilor se suspendă şi instinctul lui Chilian simte cum „timpul începu să se mişte" (p. 168). Ca într-o filmare *au ralanti*, iminenţa e prelungită şi devine pentru moment copleşitor sentimentul de neputinţă pe care o întindere prea lentă a mîinii îl poate da.

Dincolo de semnificaţia cărţii în sine şi de cea de prim roman al unui prozator cu evoluţie ulterioară cunoscută, **Francisca** ne poate spune ceva şi privitor la evoluţia romanului românesc în a doua jumătate a secolului XX. După modernizarea adusă de grupul compact al proustienilor şi joycienilor dinainte de al doilea război

mondial, **Francisca** ilustrează foarte bine amestecul de tradiţie şi modernitate caracteristic multor prozatori români postbelici: Zaharia Stancu, Preda din **Intrusul** şi **Cel mai iubit dintre pământeni**, Ivasiuc, Buzura, Mircea Ciobanu din **Istorii**, Constantin Ţoiu şi încă destui alţii. Pe o structură – în linii mari – tradiţională, cu dezvoltări liniare, avînd de obicei în atenţie relaţii de familie puternic canonizate, reductibile la un arhetip, cu personaje care încearcă, în sens balzacian, „să prindă viaţă" – în sfîrşit, pe tot acest schelet care ţine de *creaţie* sînt grefate elemente care ţin de *analiză* (folosesc termenii lui Ibrăileanu) sau de tehnicile dominante în ultima jumătate de secol de roman european: căutarea insistentă a parabolei, supraetajarea joyceană a semnificaţiilor, pulverizarea noului roman ş.a.m.d. Nu mi-e uşor să decid dacă amestecul despre care vorbesc provine dintr-un efort de modernizare a unor structuri tradiţionale sau, dimpotrivă, din inerţia care împiedică o structură novatoare să se elibereze complet de convenţiile instituţionalizate. În ceea ce priveşte Francisca, avînd în vedere libertatea de mişcare evidentă în romanele de mai tîrziu ale lui Breban, se poate vorbi despre a doua variantă, adică despre o presiune a convenţiilor asupra unui spirit opus – prin temperament – soluţiilor comode.

Urmărind, pe aceeaşi linie, consecinţele presiunilor exercitate de convenţii asupra romanului, se pot găsi – şi trec, astfel, la ultimul „cerc" pe care îl schiţez – explicaţii contextuale caracterului hibrid, între firesc şi tezism, al **Franciscăi**. Romanul lui Breban vorbeşte nu numai despre o tendinţă generală de evoluţie a romanului românesc, ci şi despre peisajul complex al momentului precis cînd a fost scris. Ca într-un ciob de oglindă, configuraţia de ansamblu a unei etape a romanului postbelic se răsfrînge în **Francisca**. Exagerînd puţin lucrurile, pot spune că într-un roman se oglindesc toate celelalte, care l-au înconjurat. 1965 a fost – ne reamintim periodic – un moment important al prozei, anul **Leului albastru**, anul unor debuturi sau al unor cărţi care au însemnat mult pentru „noua" (adică adevărata) literatură. Literatură care ieşea impetuos din „somnul dogmatic",

recuperînd grăbită terenul pierdut. O primă şi puternică tendinţă a fost distanţarea de clişeele realismului socialist prin denunţarea lor, prin persiflare, parodiere sau răsturnare polemică a şabloanelor. **Francisca** e, şi în această privinţă, un roman semnificativ: „comunistul" Chilian îşi permite, în noile condiţii, o aventură sentimentală cu „burgheza" Francisca; are, cum nu se întîmpla înainte, nu numai convingeri, ci şi îndoieli; relaţia lui cu Francisca e complexă şi ambiguă, cum nu putuseră fi altele, nu cu mulţi ani mai devreme; Cupşa contrazice imaginea idilică a ţăranului venit să se înfrăţească, plin de elan, cu muncitorimea progresistă; ş.a.m.d. Cu toate acestea, atunci cînd am discutat valoarea în sine a romanului lui Breban am observat fără echivoc nota tezistă, maniheismul mai mult sau mai puţin deghizat, ostentaţia cu care – mai ales că ştim ce a scris prozatorul mai tîrziu – acţiunea romanului se desfăşoară, pe un plan al ei, în decorul – copleşitor în intenţie – al uzinei. Paradox aparent: suspectăm de tezism tocmai un roman care polemizează cu tezismul literaturii care îl precedase. Spun paradox *aparent* pentru că, în realitate, reacţia pe care ne-o provoacă astăzi o lectură eliberată de contextul în cauză e cea de percepere a simplei prezenţe a şabloanelor. O întreagă literatură s-a depărtat la un moment dat de clişee nu ignorîndu-le sau uitîndu-le, ci raportîndu-le la ele; adică, totuşi, înglobîndu-le. E aici riscul mai general al creaţiei polemice, asupra căruia ar merita discutat pe larg. Cred că, dintre romanele scrise la noi în ultimele două decenii, mult mai multe decît ne închipuim se vor resimţi mai tîrziu de pe urma prezenţei – fie şi în vederea distanţării polemice – a şabloanelor. Chiar dacă ele sînt astăzi altele decît acum douăzeci de ani, povestea pare să se repete: insistenţa pe anumite spaţii tematice are ca efect tocmai atragerea în prim-plan a dogmelor cu care se polemizează. Într-unul sau altul din numeroasele romane „obseda(n)te" care se pot da drept exemplu în acest sens, chiar şi dintre operele celor mai valoroşi prozatori români de azi, se vor vedea consecinţele imprevizibile ale impactului dintre tezism şi anti-tezism, tot aşa cum vedeam astăzi în **Francisca**, romanul anti-şablonard al lui

Breban, şabloanele. Cu alţi actori, nu e deloc exclus să urmărim aceeaşi piesă.

*

Un lucru mi se pare frapant: obiecţiile care s-au putut ridica în legătură cu romanul lui Nicolae Breban, **Bunavestire**, privitoare în principal la cezura dintre cele două secţiuni ale cărţii (ar fi vorba despre două romane, nu de unul singur, Grobei din partea a doua ar fi altul decît Grobei de pînă atunci, existînd deci două personaje Grobei şi nu unul singur care ar fi psihologiceşte incredibil etc.) – aceste obiecţii, deci, reconstituie după aproape cincizeci de ani micul proces pe care l-a stîrnit la apariţie romanul lui Camil Petrescu **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război**. În **Istoria literaturii române contemporane**, Lovinescu scrisese despre compoziţia „defectuoasă, întrucît constă în juxtapunerea a două romane diferite, unul al geloziei şi celălalt al războiului, nelegate decît prin unitatea biologică a eroului". În fapt, Camil Petrescu intuise foarte bine existenţa unui tipar al relativizării în chiar realitatea psihologică, extraliterară. A doua parte a romanului, ridicîndu-se brusc de la drama erotic-spirituală la cea existenţială a războiului, o relativizează pe prima, o „micşorează", declanşînd în acest al doilea cadru, mult mai larg, reacţia imposibilă în primul cadru: detaşarea, „oboseala", indiferenţa. O funcţie asemănătoare are capitolul central (**Time Passes**) din **To the Lighthouse** de Virginia Woolf, unde perspectiva ridicată la nivelul Timpului o striveşte pe cea infinitezimală, a evenimentelor mărunte narate pînă în acel moment. Folosind în **Ultima noapte...** un asemenea procedeu, Camil Petrescu prindea într-o formulă literară o situaţie psihologică tipică.

În aceiaşi termeni poate fi privită **Bunavestire**. Un tipar psihologic al relativizării este aplicat asupra personajului central. Surprinzătoare, cotitura sa comportamentală e de fapt psihologiceşte explicabilă cel puţin prin existenţa unui asemenea tipar.

Dincolo de acestea, o coerenţă de alt ordin a personajului poate fi revelată. Conceptul de dominare şi ipostazele sale trebuie aduse în discuţie în acest punct. **Bunavestire** poate fi analizat şi ca un roman al dominaţiei. Fascinaţia pe care Grobei o exercită asupra Leliei, inexplicabilă în termeni primar-erotici, vine din superioritatea „ideologiei erotice" a lui Grobei. Grobei o domină pe Lelia (pînă la formele unei tiranii totalitariste abia disimulate) prin elaborarea cerebral-strategică a tacticii erotice. Se poate observa că acest nucleu de interes al primei secţiuni a romanului (practic, două treimi din întreg) este, mai mult decît atît, o altă ipostază a comportamentului general al lui Grobei ilustrat şi de poziţia sa socială, cu toate nuanţele: provincial, simplu slujbaş etc. Personajul are, altfel spus, toate datele care să favorizeze o mediocritate a umilinţei, a rotiţei periferice, minimalizată şi complexată prin natura ei. Totuşi, întreaga psihologie a lui Grobei e fundamentată pe răsturnarea şi dominarea acestor date. Un egocentrism feroce (al cărui arhetip ţine şi el de o psihologie umană generică) re-ordonează universul prin deplasarea sistemului de referinţă pînă acolo unde centrul se suprapune peste eu: rotiţa e propulsată în poziţie de demiurg. Sensul acestui din urmă cuvînt e aici mai degrabă apropiat de demonism decît de beneficiul creator. Tirania e o coordonată esenţială a mentalităţii lui Grobei. El ajunge să-şi domine cu subtilitate condiţia, poziţia socială, partenerii de viaţă şi erotici. Mai mult decît atît, emanciparea sa depăşeşte convenţia romanului pînă acolo încît romancierul mimează de la un punct imposibilitatea controlului: „Eu trebuie să-l urmez, ucenicul vrăjitor, o dată ce a dezlănţuit furia apelor, va muri înecat, nici un magistru omnipotent nu-l va salva, ca în legendă. Eu trebuie să-l urmez, într-adevăr nu am încotro".

Cealaltă coordonată fundamentală a mentalităţii lui Grobei e elaborarea, calea sofisticată, tehnica amînării. Tiranul e şi un remarcabil strateg al învăluirii. Toate actele sale sînt monstruoase deformări ale căilor directe. Grobei complică totul peste măsură,

aceasta fiind însăşi măsura psihologiei sale. Din nevoia asigurării reuşitei, ferocitatea se disimulează în înaintare lentă, precaută, în ritm aproape insesizabil. Grobei nu atacă niciodată direct, ci prin tuşe succesive, ca la rugby. Forţa dominatoare colosală a personajului e dublată de un tot atît de puternic autocontrol. Între decizie şi amînare – iată centrele de susţinere ale unei asemenea psihologii recognoscibile în esenţă peste tot la Breban. Aceeaşi tehnică de învăluire, sofisticare, amînare devine la Breban şi modalitate narativă. Tot aşa cum Grobei absoarbe lumea din jur înglobînd-o şi subordonînd-o, fluxul narativ îşi devoră cititorul pînă la supunerea totală. Fraza lui Breban are voluptatea rostirii ocolite, a parantezei, a comentariului, a volutei. Sinonimia şi glosarea, repetiţia şi enumeraţia devin procedee curente şi un anume tip de „poliţism" al frazei ţintuieşte cititorul asupra cărţii ca în cazul romanelor din seriile populare. Discursul proliferează printr-o aglomerare de mari proporţii care suprapune tensiunea înaltă şi detaşarea ironic-batjocoritoare, maliţioasă, perfidă. Punctul de maxim al acestei stilistici persuasive e pasajul cezurii dintre cele două secţiuni, în care discursul explodează, convenţia e exhibată şi cititorul e implicat prin adresare directă: „Discuţia, dragul meu lector, drăgălaşa mea lectoră, cum se spunea odată, poate dura la nesfîrşit. În această discuţie avem, e evident, amîndoi dreptate etc.". Ca şi Grobei, romanul se relevă ca tiranie, ca dominaţie demonică.

BCUIAŞI/CENTRU

SORIN TITEL. „PERSONAJUL" VIEŢII ŞI AL OPEREI

Cel puţin după cum se arată deocamdată, posteritatea îi este lui Sorin Titel favorabilă. După dispariţia sa, la numai patruzeci şi nouă de ani, personalitatea i-a fost omagiată, omul a fost evocat cu multă căldură, opera n-a încetat să-i fie publicată şi comentată. Prin grija prietenilor apropiaţi i s-a consacrat, la un an de la moarte, un volum al **Caietelor critice** (**Sorin Titel**, număr dublu, datat 1-2/1984), apoi s-a tipărit romanul pe care n-a mai apucat să-l încheie şi să-l finiseze, **Melancolie** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, cu o postfaţă de Livius Ciocârlie). Reeditarea cărţilor sale importante a demarat cu un volum cuprinzînd primele două romane din aşa-zisul „ciclu bănăţean", **Ţara îndepărtată** şi **Pasărea şi umbra** (Editura Eminescu, Colecţia „Biblioteca de proză română contemporană", Bucureşti, 1989, cu o postfaţă de Vasile Popovici şi cu antologia de **Referinţe critice** obişnuită în structura colecţiei).

Şi totuşi, persistă ideea, mereu reluată (inclusiv în debutul eseului lui Vasile Popovici), cum că Sorin Titel ar fi un scriitor mai degrabă „ignorat" de public şi de critică. Oare? Chestiunea audienţei la cititorul obişnuit fiind mai greu de controlat (dincolo de realitatea că tirajele volumelor sale s-au epuizat întotdeauna), aş spune că în ceea ce priveşte critica literară sînt destule probe că adevărul nu e chiar atît de negru. **Bibliografia** care încheie „caietul" **Sorin Titel** înregistra pînă la finele lui 1985 aproape o sută cincizeci de articole despre cărţile sale, plus zece apărute în Franţa, Elveţia şi Olanda. „Caietul" însuşi contrazice ipoteza „ignorării", cu atît mai mult dacă ţinem cont că doar la un an după moartea lui Marin Preda s-a mai întocmit un asemenea volum, nu şi după a unor Alexandru Ivasiuc, Laurenţiu

Fulga, Radu Petrescu, Teodor Mazilu, Nicolae Velea, Dana Dumitru (dintre prozatorii de valoare dispăruţi în aceeaşi perioadă)... Încă din timpul vieţii, Sorin Titel fusese comentat de toţi criticii importanţi ai epocii (rămînînd să fie dezlegată „enigma" absenţei lui Nicolae Manolescu din **Bibliografia** amintită, criticul notînd în articolul de prezentare a „caietului" cu pricina: „I-am citit cărţile şi am scris despre unele din ele"... – în **România literară** nr. 12/1986, p. 9). Despre opera sa există capitole consistente în **Nouă prozatori** de G. Dimisianu (1977), **Eseuri critice** de Livius Ciocârlie (1983), **Scriitori români de azi**, III, de Eugen Simion (1984), **Proza românească de azi** de Cornel Ungureanu (1985) şi **Profiluri epice contemporane** de Ioan Holban (1987), la care se adaugă actuala postfaţă (de douăzeci şi cinci de pagini) a lui Vasile Popovici. Un prozator „ignorat"?...

Impresia că **Sorin Titel** a fost mai greu receptat de critică s-ar putea datora şi operei înseşi, ori mai precis faptului că proza sa n-a atins de la primele cărţi cote valorice foarte ridicate, încît superlativele au venit mai tîrziu, în ultimul său deceniu de viaţă şi scris (Eugen Simion a vorbit despre „o evoluţie înceată şi sigură în scrisul lui" – **Op. cit.**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, p. 529 –, Ovid S. Crohmălniceanu l-a aşezat în rîndul scriitorilor care „clădesc răbdător şi tenace" – **Caiete critice**, nr. cit., p. 148 – ş.a.m.d.). Însă din unghiul cititorilor mai tineri ai literaturii noastre contemporane (între care mă prenumăr), lucrurile se văd altfel: noi l-am întîlnit de la început pe prozator instalat în notorietate, elocvent fiind ecoul romanului său din 1983 (devenit ultimul antum), primit ca un eveniment editorial. Una peste alta, socot că va trebui să abandonăm „legenda" conform căreia Sorin Titel a fost şi este un autor insuficient comentat. Atare idee e negată – paradoxal şi savuros – de chiar frecventa ei invocare: despre scriitorii cu adevărat ignoraţi nu ne amintim toată ziua bună-ziua că sînt ignoraţi! E – de altfel – un fenomen mai general acesta, cît se poate de semnificativ în perspectiva unei simptomatologii a vieţii noastre literare: avem la ora actuală un număr respectabil de scriitori despre care numeroasele comentarii ce le sînt consacrate declară

sistematic că nu li s-ar acorda destulă atenţie... În tot cazul, Sorin Titel e astăzi un nume cu un prestigiu solid, pe care critica îl plasează sus în evaluările sale.

„Caietul" **Sorin Titel** este documentul emoţionant al altei „legende", de astă dată una întemeiată, privitoare nu la destinul operei, ci la al autorului (are dreptate N. Manolescu să spună că „puţini scriitori din generaţia noastră au avut sau au o «legendă» comparabilă cu a lui Sorin Titel" – **Loc. cit.**): cîteva zeci de poeţi, prozatori şi critici de azi se întîlnesc în evocarea unui om delicat, de o modestie orgolioasă, timid dar tenace, retras şi în acelaşi timp foarte prietenos (patrona în tinereţe nesfîrşitele conclavuri ale boemei artistice timişorene), devenit celebru printre colegii de breaslă prin omniprezenţa sa în viaţa culturală a Capitalei, prin frecventarea tuturor spectacolelor, concertelor şi expoziţiilor, prin ştiinţa fabuloasă de a se informa în materie de noutăţi literare, cinematografice, teatrale, muzicale şi plastice, încît – depun mărturie toţi cei care l-au cunoscut mai îndeaproape – nu-i scăpa nimic-nimic din marile ori micile evenimente „la zi". Sînt – după cum se vede – două feluri de trăsături: de o parte delicateţea, timiditatea, retractilitatea, ţinînd de un temperament introvertit, de cealaltă vocaţia camaraderiei, care presupune altruism, apoi spectaculoasa „ubicuitate" a veşnic-însetatului consumator de noutăţi artistice. Din alăturarea lor iese un portret interesant şi cuceritor, dominat pînă la urmă de un fel de „bunătate" sufletească, de o ingenuitate demnă şi ataşantă, de o blîndeţe aparte, nu de felul aceleia egale cu lipsa de personalitate, ci – dimpotrivă – una sprijinită pe seriozitate şi profunzime intelectuală. Dacă observăm că valori de acelaşi ordin au fost adeseori semnalate în comentariile asupra prozei lui Sorin Titel, din care nu epica sa reţine în primul rînd, ci atmosfera discret-învăluitoare, prospeţimea fină a percepţiilor, subtilitatea domoală dar şi pătrunzătoare a analizei sufleteşti, dacă vom face un pas mai departe pe această cale şi vom spune că din mai toate cărţile sale rămîne „la sfîrşitul lecturii" o

senzaţie de „bunătate", de ingenuitate demnă, de înţelegere blîndă şi profundă a lumii şi a vieţii, atunci am putea ajunge la concluzia că, de fapt, principala creaţie a lui Sorin Titel, desprinsă deopotrivă din viaţa şi din opera sa, este „personajul" scriitorului însuşi, sumă între „legenda" întreţinută de confraţi şi imaginea auctorială pe care, la figurat dar cu atîta pregnanţă, paginile sale o degajă. Am sentimentul că „personajul" depăşeşte ca semnificaţie literară fiecare din cărţile lui Sorin Titel luate separat şi aş îndrăzni să spun că în el, în acest „personaj" impresionant şi memorabil, va trebui să vedem punctul de vîrf al „moştenirii" sale scriitoriceşti. Altfel spus, s-ar putea ca opera să ofere (sau să-i fie oferită!) cea mai favorabilă lectură tocmai dacă pornim de la portretul autorului. Drept pentru care am şi insistat asupră-i...

Înainte de a schiţa o aplicaţie în acest sens asupra **Ţării îndepărtate** şi a **Păsării...**, să adaug că din analiza structurii „bipolare" a personalităţii autorului s-ar putea desprinde unele consecinţe utile pentru înţelegerea creaţiei sale: bunăoară aceea că jumătatea ei „experimentalistă" se explică prin febrilitatea profesionistului însetat de noutăţi, în timp ce jumătatea „tradiţionalistă" se datorează acelei „blîndeţi" temperamentale. Şi observaţiile criticii s-au distribuit de fapt – dacă privim bine – pe două paliere corespondente celor două jumătăţi: unele preocupate de tehnica povestirilor şi a romanelor, deci de latura experimentală şi febrilă, altele de profunzimea „omenescului" revelat de proză, deci de latura tradiţională şi blîndă. Dacă acestea din urmă, devotate unui soi de descriptivism psihologizant, nu se pot rezuma, ci doar cita *in extenso*, din prima categorie se pot alege idei critice interesante. Cu titlul de exemplu, trimit la teza lui Livius Ciocârlie legată de „stereofonia" narativă de la Sorin Titel (**Op. cit.**, Editura Facla, Timişoara, 1983, p. 42, 44), la semnalarea de către Eugen Simion a fantasticului ca „formă de existenţă a realului" (**Op. cit.**, p. 540), la ipoteza lui Ovid S. Crohmălniceanu, conform căreia ciclul romanelor ar fi „echivalentul literar" al picturii naive bănăţene (**Loc. cit.**), la

conceptul de „instrumentalizare a povestirii" propus de Ioan Holban (**Op. cit.**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 109). Eseul lui Livius Ciocârlie ar putea fi dat drept model al împletirii celor două tipuri de analiză, criticul urmărind minuţios felul cum valorile de ordinul profunzimii se sprijină pe diverse elemente din structura discursului prozastic. În atare direcţie, a relaţionării trăsăturilor experimentale şi tradiţionaliste, e de căutat profilul cărţilor celor mai bune ale lui Sorin Titel. Combinaţia, în reţetă proprie, le-a dat originalitatea de formulă. Nu e mai puţin adevărat că a şi condus uneori la un impas al inaderenţei. Fără să insist, semnalez doar aceste fraze scrise despre ciclul romanelor de către Cornel Ungureanu (critic care nu şi-a ascuns „partizanatul" afectiv faţă de creaţia prozatorului şi care – prin urmare – nu poate fi suspectat de rele intenţii): „...această agasantă sete de înnoire [...] e mai greu suportabilă în ciclul său tradiţional, început o dată cu **Ţara îndepărtată**. Trecerea de la persoana a treia la persoana întîi, apariţia intempestivă a naratorului care, luîndu-şi cititorul de braţ, operează modificări silnice în viaţa iubitului personaj sfîrtecă atît pagina, cît şi intenţiile romancierului. Complicitatea de copii puşi pe şotii putea fi explicabilă în cărţile de tinereţe ale lui Sorin Titel; în cărţile sale de maturitate devine stînjenitoare. Romanele au un anume soi de redundanţă" (**Op. cit.**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 527-528).

În volumele „ciclului" deschis de **Ţara îndepărtată** (1974) şi continuat cu **Pasărea şi umbra** (1977), **Clipa cea repede** (1979) şi **Femeie, iată Fiul Tău** (1983) s-a observat fără greutate că, lăsînd în urmă etapa mai violent-experimentală dominată de **Lunga călătorie a prizonierului** (1971), autorul şi-a fixat inspiraţia asupra spaţiului şi timpului formaţiei sale, întorcîndu-se către Banatul aproape fabulos în care se născuse şi-şi petrecuse copilăria, adolescenţa şi o parte din tinereţe. Mai mult decît atît, Ioan Holban şi-a construit comentariul tocmai pe ideea netă a „autobiografismului" întregii opere a lui Sorin Titel (cf. **Op. cit.**, p. 106). Constatînd coincidenţa – dacă nu totală, în

orice caz substanţială – dintre viaţă şi cărţi, criticii romanelor s-au fixat practic asupra transferului biografic, adică a recuperării unor mărturii „obiective" şi în acelaşi timp de sensibilitate legate de o epocă şi de un mediu. Însă din punctul de vedere pe care l-am propus, al „personajului" vieţii şi operei lui Sorin Titel, lectura oferă numeroase alte probe de implicare efectivă a autorului în text, şi nu în ipostazele trecute ale biografiei sale, ci cu personalitatea lui matură şi scriitoricească, cea din chiar timpul elaborării romanelor. Treptele implicării se pot distinge încă din startul **Ţării îndepărtate**. Iată-l: „Erau înghesuiţi într-un vagon de marfă (se călătorea şi cu astfel de vagoane în anii aceia de după război), tineri liceeni care se reîntorceau la şcoală, la sfîrşitul vacanţei de primăvară. La Făget trenul trebuia să aştepte acceleratul (care avea întîrziere) mai bine de jumătate de oră şi, în tot acest timp, liceenii se distrează privind forfota şi vînzoleala din gară; mame cu geamantane jerpelite (pilăriţe sau croitorese din micul orăşel) lîngă băieţaşi gălbejiţi din cauza traiului de la internat, stăpînindu-şi cu greu lacrimile despărţirii. Ţărănci trăgînd după ele baloturi cu dune uriaşe (la ce-or fi trebuind acum, primăvara?) sau geamantane din lemn cu care bărbaţii lor făcuseră armata şi de care atîrnau lacăte uriaşe şi grosolane. Şi sus, la fereastra locuinţei şefului de gară, tînăra nevastă a şefului (ce frumoase bucle avea şi, Doamne, cît de multe, cum să le poţi număra!) în căutarea lui Piciu, băiatul farmacistului, elev în ultima clasă, cu care se iubise toată vacanţa şi a cărui neîndemînare experienţa ei reuşise s-o învingă" (ed. cit., p. 7). Relevante sînt în acest pasaj inaugural parantezele. Diverse, funcţiile lor arată tot mai mari disponibilităţi de participare auctorială: ele pot fi seci-informative (paranteza a doua şi a treia), de precizare a unui tablou mai general-social, cu un adaos de analiză (prima), apoi cu o notă de implicare personală în lumea descrisă (a patra) şi – în sfîrşit – deconspiratoare (a cincea) a unor rezerve de participare „totală"! Această variabilitate funcţională e activă de-a lungul întregului roman, persoana a treia narativă glisînd subtil într-o gingaşă lucrătură, între două extreme de perspectivă: una firesc-auctorială, aparţinînd unui

narator omniscient, exterior, şi alta a tînărului Andrei, protagonistul licean. Însă unghiul de vedere al acestuia nu e pur, ci amestecă ingenuitatea imatură cu sentimentul amintirii „îndepărtate", semn că e aplicată şi o perspectivă ulterioară, a maturităţii, pe care tocmai „personajul" auctorial o deţine în lanţul pornit de la adolescentul Andrei, trecut prin puzderia de figuri ale rememorărilor şi ajuns la el, la autor. Suprapunerea ipostazelor e deconspirată de mai multe ori, ca atunci cînd, după ce mama lui Andrei povesteşte despre soţul ei, vocea naratoare derulează o scenă cu acesta din urmă, rămînînd la persoana a treia, dar numindu-l „tata" (p. 43, 45); sau ca atunci cînd mamei i se spune, tot în discursul „auctorial" la persoana a treia, chiar aşa, „mama" (p. 66, sq.). Multe pasaje se pot citi în cheie autoreflexivă, ca problematizări ale situaţiei romanului însuşi. Cîteva exemple: „Dacă mă gîndesc acum la ea, o fac, aş vrea să mă înţelegi foarte bine, din dorinţa de a explica fapte pe care timpul e atît de dispus să le şteargă, lăsîndu-le să dispară în ceea ce s-a numit întotdeauna «negura vremii», întrebări fără răspuns, înghiţite de ani. Să facem supoziţii, să născocim sau să analizăm, cum ar spune maeştrii psihologi. Să vorbesc, aşadar, despre mama mea, ca despre o străină, şi să încerc să-i înţeleg şi să-i definesc sufletul? Cît adevăr va fi în ceea ce voi născoci eu?" (p. 47) – interogaţii asupra necesităţii de a conserva adevărurile umane ale memoriei afective; „...că la asta m-am gîndit eu ieri-noapte, doamnă, cu capul meu prost, şi, aşa cum v-am spus, n-am putut închide ochii o clipită: că după ce-or necinstit femeile altora şi le-or împuşcat pe rînd, pe toate douăsprezece, şi după ce or plecat fără pedeapsă, toate faptele acestea (ca şi oricare alte fapte, putem generaliza noi – n.m., I.B.L) rămîn numai ale lor?" (p. 70) – mod de a ridica, într-o formă ironică datorată limbajului neşcolit al personajului care are cuvîntul, problema responsabilităţii amintirii, care poate juca un rol de mărturie morală; „în capul lui Bantu, în aceste clipe, era parcă prea mare încîlceală ca să se mai poată gîndi" (p. 196) – definiţie, tot cu deghizament ironic, a ghemului de percepţii, amintiri şi gînduri care ne compun existenţa interioară şi cu

a cărui depănare se ocupă rememorările din roman; ş.a.m.d.

Din **Pasărea şi umbra**, aleg spre exemplificare episodul vienezo-german cu sărmanul pictor Honoriu Dorel Raţiu. N-a fost ocolit în nici un comentariu al romanului, însă nici n-a făcut obiectul vreunei analize de detaliu. Cîteva trăsături ale portretului aceluia vorbesc despre o fiinţă sensibilă, delicată, „bună": „slăbuţ şi palid", cu păr blond şi ochi albaştri, „mari şi candizi", amintind „de bunătatea şi inocenţa heruvimilor" (p. 340)... În plus, e *miop*, cum se vor mai dovedi şi alţii de-a lungul episodului (Tisu îi priveşte tablourile foarte de aproape, „aşa cum fac miopii" – p. 343 –, profesoara de canto e „destul de mioapă" – p. 362), ceea ce ar fi interpretabil ca o simbolizare a analizei „de aproape" a psihologiilor, prin coborîrea cît mai jos, în gîndirea, sensibilitatea şi subconştientul personajelor. Oricum, romanele nu trec niciodată la o perspectivă „de sus", balzaciană, să zicem, care să reordoneze firele rememorărilor în etape limpezi. Apoi, opiniile despre pictură emise de Tisu, tovarăşul şi inversul simbolic al lui Honoriu, de Ignasia, producătoarea de dulci *kitsch*-uri, şi de împăratul Franz Iosef, coborît preţ de o scenă onirică de pe soclul unei statui, compun o imagine grotesc-parodică a publicului obtuz, care nu înţelege spiritul gingaş şi complicat al artiştilor. Ignasia participă şi la constituirea unei faune a pseudocreativităţii, alături de Sieglinda şi Gudruna, cele două graţii înalte „de aproape doi metri" (p. 358), care iau lecţii de canto şi ascultă poveştile profesoarei, „fostă celebritate a operei imperiale" (p. 359), alături de unchiul lor, „celebru critic muzical şi dirijor de operă" (p. 368)... Pînă şi tatăl şi bunicul celor două „valkirii", cum li se spune fetelor, scriu o carte! E drept că despre **Creşterea păsărilor de casă** (p. 367), scopurile celor doi avicultori fiind hotărît pragmatice, opuse simţului pur-estetic al lui Honoriu Dorel, care admiră frumuseţea „păsăretului" hiperdezvoltat obţinut prin încrucişări „ştiinţifice" şi sugerează că ar merita făcută o expoziţie cu ele, pe cînd Gunter-tatăl rămîne nemulţumit de faptul că găinile au carnea fibroasă şi fără gust („Degeaba sînt frumoase: dacă e proastă carnea, nu mi le cumpără

nimeni" – p. 368)...

Momentul pictării cocoşului cel fabulos, „aproape de înălţimea unui om" (p. 370), a atras cel mai mult atenţia, fără – iarăşi – să fie comentat în amănuntele lui. Decizia lui Honoriu Dorel de a-l imortaliza are – în primul rînd – semnificaţia unei opţiuni demonstrative vizavi de mercantilismul crescătorilor şi e – totodată – semnul unei profunde intuiţii artistice. Menţinînd lucrurile într-un regim delicat-parodic, autorul transferă totuşi asupra pictorului o serie de date ţinînd în chip transparent de propria sa poetică. Galinaceea cea uriaşă îl face să mediteze – bunăoară – asupra raporturilor dintre real şi fantastic, revelîndu-i îngemănarea: „privi cu un ochi nesăţios de pictor modelul viu din faţa lui, atît de real şi în acelaşi timp aproape fantastic" (**Ibid.**); „Cît de fantastică poate fi realitatea, îşi spuse Honoriu Dorel, cît de puţin trebuie să o modificăm!" (p. 371). Aflăm mai departe că, deşi normalitatea e de la sine alunecată către excentricitate, deci înspre un statut estetic, pictorul adaugă şi el unele devieri de la model, permiţîndu-şi cîte o „mică fantezie" (**Ibid.**) Obiectele suferă – aşadar – două rînduri de transformări pînă să fie absorbite în opera de artă: întîi sînt modificate de fantasticul din miezul realului, apoi sînt deformate încă o dată de invenţia spiritului creator... La acest punct ne putem aminti obiecţia făcută de Livius Ciocârlie faţă de comentariile aşa-zisului „bănăţenism" al prozei lui Sorin Titel, care ar fi înşelător: „Cît despre lumea romanelor, ea seamănă într-adevăr cu cea a satelor bănăţene, dar este totodată alta, mărită prin invenţie, revelată prin *blow-up*-ul imaginaţiei"; i s-ar potrivi frazele scrise de Sorin Titel despre Romulus Fabian: „Lumea este creată parcă din nou, lume asemănătoare celei pe care o cunoaştem şi totuşi modificată. Ea ne este aşadar restituită, dar uşor altfel" (**Op. cit.**, p.41). Acest „uşor altfel" (la care Tisu se gîndeşte aproape cu aceleaşi cuvinte: cocoşul de pe pînză e „puţin altfel" decît cel real – p. 376) pare să nu-l îndepărteze prea tare pe Honoriu Dorel de modelul său, căci „cu toate aceste mici modificări, pasărea pictată de el nu era mult diferită de cea adevărată" (p. 371), pentru ca la urmă

deosebirea dintre subiectul inspirator şi rezultatul artistic să se dovedească radicală: „Şi totuşi, falnicul cocoş de pe pînză, deşi semăna foarte bine cu pasărea vie din faţa lui, era în realitate cu totul altul! Mai fantastic sau mai puţin fantastic decît cel real, mai credibil sau mai puţin credibil, asta nu avea nici o importanţă!“ (**Ibid.**). Constantînd faptul, pictorul are revelaţia viitorului său drum creator: „Un drum plin de mister se întinde înaintea lui Honoriu Dorel, un ţinut a cărui existenţă pînă atunci nici n-o bănuise măcar îşi dezvăluia tainele” (p. 372). Un ţinut acum întrezărit, încă îndepărtat – *o ţară îndepărtată*, nu-i aşa?!... O dată ce a căpătat certitudinea că ea există, o dată ce a simţit pentru întîia oară „beatitudinea“ (p. 375) în faţa „minunii“ (p. 376), onorabilul Honoriu Dorel a trecut pragul creaţiei adevărate, lăsîndu-l abia acum pe Tisu mult în urma sa. Conştientizarea acestei „prăpastii“ între artist şi consumatorul rudimentar e schiţată subtil în scena revederii celor doi la spital, după ce pictorul căzuse pradă agresiunii cocoşului (altă scenă rafinat-comică)...

Aşa cum dincolo de această istorie grotescă se străvede gîndirea artistică a autorului, pretutindeni în romanele lui Sorin Titel se simte prezenţa acelui „personaj“ al vieţii şi al operei. Nu aşteaptă decît să fie... deconspirat!

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIRCEA CIOBANU. PARALELISME, ERMETISME. SFÎRŞITUL UNUI PERSONAJ. ÎNAINTE DE *ISTORII*

Întrebare: „ce istorisire are cu adevărat un sfîrşit?".

Explicaţie complementară: „încheindu-şi povestea la timp ar fi intrat singur în menghina unei constrîngeri".

Am extras şi întrebarea şi explicaţia din volumul III (Editura Eminescu, 1981, p. 320, 319) al **Istoriilor** lui Mircea Ciobanu. Ele aparţin vocii auctoriale şi însoţesc finalul unei parabole pline de tîlc: un pictor are de prins pe pînză trăsăturile în repetată metamorfoză ale straniei doamne N. După apariţia volumului V (Editura Eminescu, 1986), putem – în orice caz – opune acelei întrebări dovada că, faţă de ipotetica infinitudine a actului istorisirii, romanul **Istoriilor** chiar are un sfîrşit. Moartea lui Gheorghe Palada, „marele" Palada, personajul principal, pune capăt peregrinărilor sale în timp şi spaţiu, adică în trecutul depozitat în memorie şi în labirintul oraşului.

Ce va fi vrînd – pe de altă parte – să spună ipoteza că pictorul îşi prelungeşte istorisirea pentru a evita „menghina" constrîngătoare a finalului normal, picat cum se cuvine, „la timp"? Înclin să cred, cel puţin pentru moment, că se află aici încifrată o anumită semnificaţie a desfăşurării **Istoriilor**. Ele derulează, în principal – să reamintim – biografia lui Palada, cu tot cu feluritele-i rădăcini din deceniile de la începutul secolului XX. Ajuns în pragul senectuţii, Palada se află într-un moment de bilanţ. Revelionul 1959, în jurul căruia se ţes cele cîteva evenimente ale prezentului naraţiunii, putea juca rolul unui *început*, dar şi al unui *sfîrşit* (un an începe, altul se sfîrşeşte). Legea care se impune se dovedeşte a fi a acestuia din urmă, atmosfera

întunecîndu-se din ce în ce mai mult pînă la volumul V, unde se ajunge la un fel de „monografie" a morţii, anunţate prin multiple procedee simbolice şi descrise în ipostaze diverse, pînă la aceea aproape mitică (în formele unui mit degradat, cum vom vedea) a lui Palada. Prozatorul ar fi putut – nu-i aşa? – concentra totul, ordonînd secvenţele şi urmărind mai strînsa lor conexiune epică. Însă ar fi intrat în „menghina unei constrîngeri": în tiparele tradiţionale ale romanului unui destin, nepotrivite cu felul său de a înţelege literatura şi inadecvate structurii înseşi a „destinului ales".

Cu aceste lucruri, ne aflăm în miezul unei probleme îndeajuns de complicate: aceea privitoare la compoziţia **Istoriilor** şi la situarea lor într-o evoluţie „filogenetică" a formei romanului. După **Martorii** (1968, 1973), **Epistole** (1969), **Cartea fiilor** (1970), **Armura lui Thomas şi alte epistole** (1971) şi **Tăietorul de lemne** (1974), prin care se impusese ca prozator novator, cu apetit eseistic şi metatextual, Mircea Ciobanu a părut să facă prin **Istoriile** sale un pas înapoi, înspre o viziune mai „veche" asupra romanului. Şi totuşi, la capătul celor cinci volume s-au limpezit contururile unei experienţe prozastice extrem de interesante şi, în forme mai complexe, tot atît de „novatoare". Din această perspectivă, volumul V oferă date importante discuţiei, permiţînd o mai justă evaluare globală.

Istorii V mizează – cum am dat deja de înţeles – aproape totul pe epica simbolică şi parabolică. Ea nu lipsise, ba chiar dimpotrivă, în volumele precedente, însă abia finalul lui Palada plasează toate datele în nişte filiere de coerenţă. În primul rînd, vedem abia acum că presimţirile tulburi, meditaţiile întunecate şi episoadele tragice presărate pe parcurs intră în scenariul („ritualul") grandios al morţii aceluia. În al doilea rînd, proiectarea sa în „mitul" la care m-am referit permite o interpretare mai exactă a numeroaselor chei de lectură pe care romanul le-a expus la tot pasul. Bunăoară acelea două legate de lumea picturii: cea din volumul III (citat la început) şi cea din volumul IV, unde apare teribila scenă în care un paşnic portret dezvăluie, privit dintr-un anumit unghi, un tablou violent-simbolic. Ambele episoade

au un sens al ambivalenţei imaginilor, indicînd un ermetism generalizat: la nivelul realului, chipul doamnei N. se lasă anevoie desluşit, căci îşi schimbă profund trăsăturile în funcţie de rotaţia părţilor zilei; iar la nivelul imaginii artistice, portretul din muzeu e doar masca unei lumi enorme, colcăitoare, terifiante, desprinse parcă din tablourile unor Bosch sau Bruegel (v. Vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 182-196).

Prin urmare, **Istoriile** trebuie citite precum Ulisele joycean: roman al constructorului Palada, dar şi al miticului personaj care sfîrşeşte în subsolul institutului său, deci într-un fel de „infern" contemporan, jos şi grotesc. Urmează să fie – de aici încolo – avansate interpretări efective ale acestui al doilea nivel, nerealist. Operaţie în sprijinul căreia ar putea deveni util titlul: poate că autorul se va fi gîndit nu doar – cum s-a speculat adeseori în comentariile critice – la *istoria* compusă din *istorii*, ci şi la faptul că *istoria* poate fi citită simultan în mai multe feluri, semnificaţiile ei oferindu-se (ori ascunzîndu-se!) ca ipostaze paralele. *Istorie* a unei epoci (de pînă la 1959)? Desigur, însă nu doar atît: căci ştim acum că întreaga „mărire" a lui Palada n-a fost decît – în fapt – o parcurgere a treptelor către „decădere", că „apoteoza" impozantului bărbat duce către sordidul „subteran". Am putea – atunci – citi în subtext o atitudine polemică faţă de o întreagă literatură: într-o formă discretă, mascată cu grijă, **Istoriile** propun un nou model prozastic al epocii imediat postbelice, diferit şi de cel triumfalist frecventat o vreme, şi de cel al curajoaselor demascări din paginile de mai tîrziu. Fie lin, fie convulsiv, colorat cînd în splendide rozuri, cînd în tonuri agitate, de la gri la roşuri aprinse, fenomenul descris de proza în cauză avea aspectul unei grandioase naşteri. Romanul lui Mircea Ciobanu răstoarnă imaginea: virilul Palada, constructorul de noi edificii, sfîrşeşte într-un subsol, după ce atmosfera şi simbolistica romanului porniseră cu toate motoarele în plin pe calea sugerării unei degradări globale, a unei „morţi" generice. Prezente şi pînă acum, prefigurările morţii creează în ultimul volum o atmosferă apăsătoare, imprimînd întregului roman un aer funerar,

apocaliptic. Destinul de erou civilizator, poate chiar cristic (ceea ce se poate urmări printr-o atentă analiză pe text), al lui Palada se împotmoleşte în materia coruptă a mitului pe dos.

Cît „novatorism" şi cît „tradiţionalism" se află într-o atare structură romanescă se vede deja mai limpede decît după volumele precedente. Complicată, rafinată, structura **Istoriilor** trebuie demontată cu precauţii pentru a i se descoperi regulile de funcţionare. Ce vreau să spun înainte de orice e că interpretarea („hermeneutica") romanului abia de-acum începe. Nu pot pretinde nici măcar că i-am enumerat reperele principale. Mai adaug deocamdată doar un amănunt, poate că nu lipsit de interes în cazul unui scriitor unanim recunoscut ca un intelectualist, abstras, rece şi geometru. Un amănunt biografic, indicator al unei coincidenţe neaşteptate: conform **Dicţionarului de literatură română contemporană** (ediţia a II-a, Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p. 148), Mircea Ciobanu este... „Fiul unui constructor"!...

*

În zilele sfîrşitului de an, Gheorghe Palada îşi retrăieşte biografia, amplificată în iţele bogate ale istoriei „neamului" său şi al soţiei sale, desfăşurate pe scena supraetajată a primelor patru volume. Într-o stare cu totul neobişnuită, purtat de imbolduri obscure, Palada şi-a părăsit casa şi a plecat cu soţia unui cunoscut, ca pentru a se despărţi de trecut. Însă atmosfera din jurul revelionului e departe de a fi auroralã, exuberantă, vestitoare de un nou început; e mai degrabă gravă, întunecată, sugerînd apropierea sfîrşitului. Cu toate că logica romanului o lăsa – prin urmare – să se întrevadă, moartea lui Palada e totuşi regizată în aşa fel încît modifică semnificaţiile întregului, aprofundînd unele sugestii şi abandonîndu-le pe altele, aşezînd totul – cum aşa de expresiv se zice – într-o nouă lumină.

Primul lucru care frapează la lectura volumului V e exclusivitatea registrului simbolic. Pare că acelea realiste şi-au încheiat misiunea,

decizia finală necăzîndu-le în sarcină. Primele pagini poartă acest mesaj: ieşind pe străzile oraşului, în „cea dintîi zi de lucru a anului o mie nouă sute cincizeci şi nouă", Palada se află nu într-un spaţiu real, ci într-unul simbolic, sumbru, prevestitor de rău. Aerul e „umed şi rece", plouă mărunt şi lumea i se înfăţişează „ostilă" parcă asudată (totul e acoperit de „broboane ca de sudoare, mari şi grele"), pe trotuare se văd „resturile" sărbătorii şi Palada înţelege că „Ceva se sfîrşise iremediabil" (**Istorii**, V, Editura Eminescu, 1986; toate cuvintele şi sintagmele citate sînt de la p. 5-6). Ritmurile corpului încep să încetinească: „ceva din fiinţa lui refuza să-i dea ascultare", „inima îi lucra şi mai rar, şi mai anevoios", Palada simţind o „somnolenţă a pasului, această curioasă nevoie de-a se aşeza jos, undeva, oriunde" (p. 7). Se gîndeşte la „veştile rele" şi la înseşi gîndurile cu privire la moarte" (p. 8), apoi se vede fixat de ochii unui bărbat în negru şi care are o pată de vopsea roşie („ca o petală de trandafir" – p. 9) în locul gurii. Şi aşa mai departe, cu tot mai limpezi prefigurări ale morţii.

Neliniştit, marcat de atmosfera din jur, personajul încearcă să descopere ce se întîmplă. Sînt ultimele pîlpîiri ale raţionalităţii într-un spaţiu care-şi va impune implacabil legea. Despre *„însemnătatea"* cutărui fapt, despre „ce *rost* a avut în biografia lui" ar vrea să ştie (p. 12 – s.m.), parcă pentru a confirma că cele petrecute în roman au un tîlc ascuns, care trebuie descifrat. Se întîlneşte apoi cu alte figuri stranii: un bărbat în palton şi papuci, cu capul gol, ivit dinainte-i ca „o materie groasă şi moale", o femeie pitică (p. 13), mai tîrziu un ins respingător („o pleşuvie enormă, înconjurată de aura cîlţoasă a unor plete de culoare incertă, lucea vînăt, sub un strat de sudoare grasă" – p. 38), îmbrăcat în zdrenţe care răspîndesc „un miros pătrunzător de hîrtie putredă" (p. 39), apoi o bătrînă vînzînd imortele, şi ea respingătoare (are capul „vînăt, puhav, sub ochi cu nişte pungi parcă pline de un lichid uleios" şi degetele „şofranii, ţepene, umflate pînă la dispariţia cu totul a încheieturilor" – p. 40). Palada îi priveşte pe aceştia, priveşte şi locurile tot mai părăginite prin care umblă şi-şi

aduce iarăşi aminte de timpuri trecute, ca în volumele precedente. Ca acolo şi totuşi altfel: amintirile se amestecă, profitînd de mereu mai slaba capacitate a „subiectului" de a le stăpîni. Limpezimile se tulbură, ordinea dispare, asupra romanului instaurîndu-se totalitară apăsarea morţii. Ne aflăm într-un spaţiu de tranziţie într-acolo, unde contururile se pierd, se întrepătrund, un spaţiu de trecere, un „între viaţă şi moarte", apropiat – poate – de haosul dintre trezie şi vis explorat de Joyce în **Finnegans Wake**. Asemănarea va fi şi mai mare după ce Palada va cădea într-un somn ciudat. Voi analiza mai încolo acea porţiune a romanului. Deocamdată să spun că tot la Joyce – de astă dată la „ulysseanism" – ne trimite vocea auctorială atunci cînd intervine pentru a comenta similitudinea dintre povestea relatată de un personaj şi legenda lui Oedip (v. p. 50).

În timp ce precedentele patru volume desfăşuraseră în evantai „istoriile" romanului, distribuindu-le în cîte trei trepte, volumul V se dedică în exclusivitate acestei preparaţii a extincţiei. Densitatea simbolică foarte mare din primele pagini, aglomerare de prefigurări ale decadenţei, descompunerii, morţii, e urmată de o decompresie în spaţii epice mai ample, în secvenţele rememorărilor de tot felul, etalînd noi şi noi semne prevestitoare, totul acumulîndu-se pînă la împlinirea grotească a „verdictului" de la început bănuit, de nimeni comutabil. Senzaţia e de destin fără întoarcere, căruia i se descoperă retroactiv sensul de înaintare. Iată – de pildă – amintirea anilor de început în meserie, cînd Palada construia case pentru micii îmbogăţiţi dintre războaie, clientelă visînd la îngeraşi de gips şi lei de piatră de-a dreapta şi de-a stînga intrării. Bărbatul ajuns în pragul senectuţii îi evocă sub un nume generic, Costache Durău, reluare – bun-înţeles – a caragialianului Costăchel Gudurău, şi îşi aminteşte hotărîrea luată cîndva, după ce avusese revelaţia că acea umanitate *kitsch* nu înţelege nimic din viaţă, e – de fapt – o lume a morţilor („«De-aici înainte nu mai lucrăm pentru morţi», şi-a spus" – p. 24). Viziunea descompunerii generalizate are – vasăzică – rădăcini în biografia mai veche a personajului.

Toate aceste sugestii sînt susţinute de o scriitură subtil coordonată. Remarcată şi la celelalte volume, excelenţa stilistică se îndreaptă de astă dată către întărirea efectelor de stranietate, grotesc, presimţire a morţii. Derularea meandrelor sintactice, avalanşele de tropi, coloristica violentă sînt acum bemolate, în ton cu „încetinirea" ritmurilor vitale ale personajului. Creşte în schimb rolul procedeelor stilistice reverberante, de tip repetitiv, creatoare de ecouri obsedante. Cele mai importante sînt inflexiunile de stil biblic, vizibile într-un anume fel de a relua fraze şi cuvinte semnificative, într-o anume manieră, tinzînd spre verset, de a rupe blocurile epice în aliniate care se continuă unele pe altele. Pe această cale se strecoară în pagină şi o serie de referinţe biblice directe, constituind încet-încet o plasă simbolică şi – la urmă – o cheie de interpretare a romanului. Sînt citaţi **Psalmii** („«Parcă visam», spune într-un loc psalmistul" – p. 10), sînt pomenite „scriptura", „vremea profeţilor" şi visele lui Nebucadneţar (trimitere la cartea lui **Daniel** – p. 17), decalogul (p. 91) ş.a.m.d. Se va face şi o referire la Hiram din Tir (cel din **Cartea a doua a Regilor** – p. 209)...

Rătăcind pe străzi, Palada „părăsise *centrul* oraşului" (p. 13 – s.m.), îndepărtîndu-se – adică – de nucleul viu al existenţei. Exilat la margine, el simte nevoia de a evada, de a reveni – aşa-zicînd – la viaţă, „înapoi, pe acelaşi drum, în centrul oraşului" (p. 99 – s.m.), chiar dacă înţelege că „acolo o să-şi sfîrşească ziua" (p. 100) şi – oricum – „nu mai e nimic de făcut" (frază care-i trece de mai multe ori prin minte – p. 103, 105 –, „fără să-şi dea prea bine seama la ce se referă această formulă a neputinţei" – p. 103). Va merge la institut, într-o încercare simbolică de reîntoarcere la meseria care a făcut din el marele constructor Palada. Însă un nou început nu mai este posibil. Revenirea la institut nu va fi decît un fel de a „închide" un cerc al vieţii. Semnele sînt în continuare rău-prevestitoare: vede apa iarăşi „vînătă" a unei bălţi (p. 104), tremură de frig (p. 105-106), se întreabă din senin dacă „Aşa mor oamenii?" (p. 106)...

Ceea ce se întîmplă la institut, pe ultimele două treimi ale

romanului, ne plasează într-o ordine cu totul stranie a lucrurilor. Atmosfera halucinantă care s-a acumulat favorizează ambiguitatea planurilor, încît de la punct încolo capătă temei bănuiala că marele Palada se află deja stăpînit – cu vorbele poetului – de geniul morţii. A doua zi, diverşi amploaiaţi vor povesti că, atunci cînd intrase în institut, „era vînăt" şi căutătura îi era malefică, „mai rău ca un deochi" (p. 107), că privea „cu nişte ochi de om speriat [...] ca un om încolţit" (p. 147) şi unuia i s-a „zbîrlit părul în cap de frică" la vederea lui (p. 154). Cînd va cădea mort în faţa oamenilor din subsolul clădirii, altul va spune înspăimîntat: „Omul se răceşte la două ore după ce moare. Ăsta e rece ca pămîntu' ăla greu" (p. 290). Cu alte cuvinte, moartea s-a instalat dinainte în trupul lui Palada, care se gîndeşte mereu la ea, dîndu-şi seama că a plecat de lîngă Iana Pascal (cea cu care fugise în volumul trecut), de „frica de a nu muri lîngă o femeie străină" (p. 110). La un moment dat cade adormit pe canapeaua din biroul său directorial, somn nefiresc, „cu faţa în sus, inert ca o bucată de pămînt", ca un „cadavru" (p. 163). Îl cuprinde din creştet pînă-n tălpi o „toropeală" (p. 169) şi are viziuni simbolice şi parabolice, încifrări ale obsesiilor sale, de o sumbră frumuseţe literară. E starea care aminteşte de **Finnegans Wake**. Mai mult decît atît, se petrec cu el lucruri extraordinare: se „dedublează", sufletul său e încă viu în timp ce trupul îi e mort, ba chiar primul „studiază" nemişcarea celui de-al doilea... Palada devine un „spirit", detaşat de corp, „veghind" asupră-i, meditînd la noua situaţie: „Se despărţise de sine, de propriile gînduri şi dorinţe" (p. 169); „O pace mare îl împresurase şi-l ţinea la mijloc. Ar fi putut să spună acum că trupul, şi numai atît, îi adormise cu totul" (**Ibid.**) – şi are conştiinţa că ceilalţi îl văd ca pe un mort (v.p. 180-181). Romanul deviază astfel către o zonă de simbologie ocultă, la limita parapsihologiei, unde se face joncţiunea cu firul referinţelor biblice. Ca entitate spirituală autonomă, Palada justifică – poate – sugestiile demiurgice care-i însoţiseră destinul (cîndva, absenţa sa de la şantier transformase oamenii într-o „gloată fără Dumnezeu" – p. 71). Numele personajelor – Maria (soţia), Iana Pascal („jertfită" prin

fuga de-acasă), Lazăr (colegul de institut) – spun şi ele ceva. Palada se gîndeşte încă o dată la „aflarea Mariei" (p. 200) şi la „însoţirea cu Maria" (p. 201), la faptul că „adevăratul lui fiu ar fi trebuit să fie Miron Roşescu" (p. 199) – ceea ce îl plasează în postura divinităţii „însoţite" cu Maria pentru a-l avea ca fiu simbolic („cristic") pe Miron (acesta din urmă – mort tînăr, figură obsedantă a anilor de şantier). Însă sensul faptelor e acum unul degradant, căci Palada va sfîrşi în subsolul institutului, printr-o *descensus ad inferos*. În destinul său s-ar putea citi şi cifrul răsturnat al aceluia cristic. Inversată e – bunăoară – postura lui Lazăr Sterian: el („Lazăr, prietenul nostru, a adormit; dar merg să-l trezesc" – **Ioan**, 11, 11) e de astă dată cel care se apropie de cel „adormit", iar trezirea nu mai are loc decît în acel plan similifantastic, „parapsihologic". Rămas în clădirea pustie, ca un labirint al întunericului, simţînd că „acum trebuia, pesemne, să încerce gustul sălciu al lepădării de sine" (p. 241), Palada ajunge în subsolul unde petrec grotesc oamenii subteranei institutului. În replicile lor, prozatorul recurge la un subtil *double emploi* al limbajului, cuvintele semnificînd pentru noi şi în ordine simbolică: „nu ştie pe ce lume e", „o fi de-aici de la noi [...]?" (p. 274), „nu sîntem de pe altă lume", „se-ncălzeşte şi se duce" (p. 275), „n-arată bine, e pierit" (p. 276). Fără ca Palada să scoată vreo vorbă, se petrece acolo „dezlegarea lui de lume" (p. 281), ca o „adormire", ca şi cînd „se îndepărtează tot mai mult de locul unde se află" (p. 292). Ultima sa viziune e o splendidă imagine simbolic-mitică a naşterii şi copilăriei, iluminată de o aură enigmatică.

*

Anunţat în planurile editoriale şi în broşurile de anchetare a librăriilor cu o culegere de versuri în „Bibliteca pentru toţi", Mircea Ciobanu a apărut pînă la urmă în colecţie cu o antologie din prozele publicate între 1968 şi 1974: **Martorii. Epistole. Tăietorul de lemne** (Prefaţă de Cornel Ungureanu, Notă biobibliografică de Elena Murgu, Editura Minerva, Colecţia „Biblioteca pentru toţi" nr. 1301, Bucureşti,

1988). Înlocuire inspirată, în împrejurările date: căci Mircea Ciobanu şi-a încheiat practic ciclul romanesc al **Istoriilor** (I, 1977; II, 1978; III, 1981, IV, 1983; V, 1986) şi comentariile la volumul V au dovedit o tendinţă către aprecierile de ansamblu, cu judecăţi de situare generală în cadrul respectivului compartiment al operei. Cu alte cuvinte, ideea de a readuce în discuţie prozele etapei precedente a venit într-un moment propice, înlesnind privirile bilanţiere. Mai mult decît atît: revenirea autorului – în atari condiţii – la „scrierile de tinereţe" (dintre douăzeci şi opt şi treizeci şi patru de ani) nu trebuie socotită un simplu gest de reeditare „pasivă", ci – dacă intuiesc corect – e consecinţa unei nevoi de regîndire a traseului parcurs pînă acum, de „retrăire" a lui, decurgînd dintr-o înţelegere „activă" a etapelor construcţiei de sine. Mircea Ciobanu îşi mărturisise – de altfel – mai demult dorinţa de a relua încă o dată **Martorii** (deja rescris într-o a doua ediţie) şi de a nu pierde legătura cu „începuturile" demersului său de prozator: „mă întorc la **Martorii** şi la faptul că simt nevoia, iarăşi, de a-i rescrie: cred că este obligatoriu să fii consecvent unui punct de origine, dar şi că existenţa, în cazul nostru practica scrisului, îţi scoate înainte noi motivaţii de acţiune. Schimbările nu se produc în chip structural, ci după principiul avalanşei" (în **Vatra** nr. 1/1979; citez după **Romanul românesc în interviuri**, Antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 632).

Un gest – aşadar – de onestitate retrospectivă, de asumare şi „retrăire" a cărţilor lăsate în urmă şi – în fond – un gest de curaj, din moment ce, atunci cînd tocmai încheie unul dintre cele mai importante romane ale perioadei postbelice, autorul nu se sfieşte să se întoarcă la prozele precedente, aflate cît se poate de limpede sub nivelul de excelenţă al **Istoriilor**. Pe de altă parte, o recitire a **Martorilor** şi a celorlalte cărţi „pre-istorice" (!) are avantajul de a pune – prin comparaţie – în mai clară lumină însăşi structura **Istoriilor**, încît am putea spune că, la urma urmei, culegerea din „Bpt" îndeplineşte o funcţie *sui-generis* de „hermeneutică" indirectă a operei ulterioare.

Continuităţile şi rupturile (sau – mai blînd spus – adaosurile) prin care acesta din urmă şi-a construit matricea ies mai uşor la iveală o dată cu reîntoarcerea la cărţile celelalte şi „secretele de fabricaţie" ale operei majore încep să se dezvăluie (atîta cît se pot ele dezvălui în chestiunile gingaşe ale literaturii...). Prin urmate, (re)citirea „prozei de tinereţe" capătă sensul de treaptă preparatoare a analizei **Istoriilor**.

În 1968 şi 1973, **Martorii** a fost apreciat ca remarcabilă scriere de tip eseistic şi parabolic, situată în proximitatea noului roman francez. În interviul din care am citat, autorul avea să respingă asemenea apropieri (n-ar fi existat „absolut nici una" – antologia cit., p. 631). În aceeaşi idee, se pronunţase între timp Mircea Iorgulescu, într-un „profil" cules în **Scriitori tineri contemporani** (Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 187): „Scriitorul nu continuă literatura, chiar contestînd-o, ci se întoarce la origini, la pre-literatură. Proza lui aparţine unui spaţiu dominat de tentaţia literaturii, nu de oboseala literaturii, încît asemănările cu noul roman francez sînt exterioare şi accidentale, fiindcă este vorba de un efort sisific de «înfiinţare» a literaturii (de aceea şi amestecul de forme, compoziţia de text sacru alcătuit din numeroase şi suprapuse variante şi interpretări în legătură cu o epică sumară şi astfel nebuloasă, nesigură, imprecisă), nu de unul, metodic, de «desfiinţare» a literaturii, în genere sau de un tip anumit". Ambele direcţii de interpretare – aspectul „vechi" („sacru"), mitizant şi problematica „naşterii" („înfiinţării") prozei rămîn productive şi astăzi, cînd „avalanşa" despre care vorbea autorul şi-a făcut din plin datoria. Mă opresc acum la cea de-a doua, la tot ceea ce ţine de schiţarea unui proiect al operei în chiar interiorul ei. Din acest punct de vedere, **Martorii** îşi conservă caracterul exemplar, de programatică scriere de „metaficţiune". Înainte de a-l supune unei noi prospecţii, din perspectivă actuală, voi reaminti minimul necesar din „subiectul" micului roman. „Subiect" între ghilimele, căci lipsa unuia propriu-zis şi cantonarea într-o epică de tot săracă îi sînt evidenţe de la început recunoscute de critică şi asumate explicit în textul cărţii. Faptele se rezumă la „ancheta" pe care un personaj-narator-la-

persoana-întîi o face pentru a afla ce se poate afla despre autorul unui misterios op, intitulat **Lupta cu lucrurile**, unde ar fi vorba despre „Domnul (...)", tatăl aceluia. Modelul personajului cărții din carte murind în împrejurări obscure, dublul lui fictiv îi repetă destinul, după cum – se pare – îi va fi fost după aceea victimă și fiul, autorul **Luptei cu lucrurile**. Ne aflăm într-o zonă de adevăruri tulburi, conținutul operei cu pricina rămînînd misterios (anchetatorul n-a citit-o, iar puținii care au făcut-o au murit și ei – se zice – precum tatăl și fiul, personajul și autorul).

Primul lucru care sare astăzi în ochi în legătură cu aceste stranii indeterminări e tipicitatea lor modernistă (în sensul teoretic al „modernismului", acela de curent literar post-romantic). Un anumit soi de abstracționism introspectiv, de izolaționism al textului față de fierberea realului era astfel împins la extrem și proclamat ca atare: „întîmplările reale nu au nici o importanță [...] ele încep să capete o semnificație abia cînd evităm să le mai povestim. Din fiecare eveniment nu se păstrează, ca adevăr, decît o plutire aburoasă [...] doar această nedefinită lucrare a vremii este vrednică de amintire" (p. 24). Misterul, menținerea unei atmosfere oculte erau văzute ca numitor comun indispensabil, cum declară un „martor": „Taina este un liant, fără îndoială" (p. 33). Altul spune despre opul investigat următoarele: „Cartea lui nu-mi ține nici de cald, nici de frig. Și ce frumoasă e viața, unde te-ntorci dai de cîte ceva nemaipomenit, să tot scrii. Păi **Lupta cu lucrurile** e carte? Te ia cineva din scurt dac-ai citit-o și te faci dracului de rîs, nici nu poți să i-o povestești [...]. Nu se întîmplă nimic în ea, dai pagină după pagină și tot aștepți, zici: acum începe! dar cînd să se lege ceva, o poveste, acolo, o dracu' știe ce, vezi că nu începe nimic, te-apucă urîtul cu ochii la vorbe" (p. 52). De o parte *viața* și *povestea*, „marotele" (nu-i așa?!) literaturii tradiționale, ironizate prin situarea vorbitorului la „nivelul" intelectual tocmai ilustrat, de cealaltă – întruchipate (dar e un „chip"... invizibil!) în **Lupta cu lucrurile** – *textul și absența poveștii*...

Punerea în abis a însești situației **Martorilor** e străvezie. Pe același

fir autoreferențial, un „martor" formulează teoria că *proiectul* (de roman, trebuie să înțelegem) e mai important, mai „viu" decît produsul finit: despre niște fișe cu note de psihologie socială el crede că „sînt parcă însemnările pregătitoare ale unui autor de proză, cu autenticitate. De altminteri, toate schițele conțin mai multe posibilități de interpretare decît produsul finit. Am privit proiectele unor tablouri celebre. N-aș putea spune că mi-au plăcut mai mult decît tablourile; atît că, la vederea acestora, instinctul libertății, pe care am avut grijă mereu să mi-l protejez, a avut de suferit. De la schiță la tablou se pierduseră virtualitățile, pictorul optase pentru o variantă" (p. 77). Cînd altul afirmă că – de fapt – cartea despre „Domnul (...)" vorbește mai mult despre fiul lui, autorul, că „artistul merge orbește în căutarea de sine" (p. 62), tîlcul e că investigația din **Martorii** dă seamă pînă la urmă despre cel ce o desfășoară, adică – la rigoare – despre poetica autorului real, pre nume Mircea Ciobanu; raționament pe care anchetatorul îl încurajează peste cîteva pagini, acolo unde se întreabă brusc, fără legătură aparentă cu cele de pînă atunci: „Ce fel de om sînt? Întrebarea asta mi s-a pus de nenumărate ori, iar eu nu mă încumet să-mi răspund nici în gînd" (p. 67; cf. și p. 91, 136).

Sugestiile vor merge pe această cale foarte departe, întrețesîndu-se într-o plasă simbolică subtilă, de o mare profunzime a semnificațiilor. Un merit aparte îl vor avea ipostazele bătrînului Z., „cel dintîi critic și partizan al **Luptei cu lucrurile**" (p. 97). Prin teoria lui despre „secătuirea propriilor rezerve vitale" ale autorului cărții pe măsură ce avansa în lucru, pînă cînd, la final, o dată cu moartea „Domnului (...)", „a rămas descoperit și fără puterea de a mai supraviețui personajului său" (p. 98), neliniștitoarele interpretări privitoare la influența ficțiunii asupra celor din jur capătă temeiuri „abisale". Chiar dacă opiniile lui Z. nu sînt creditabile, căci bătrînul exeget are mințile duse (cum anunță cutare proiect de act oficial – v. p. 151-152), ele au – oricum – forță de impact intelectual și emoțional, asemeni – să zicem – cuvintelor rostite de bufonii-nebunii shakespearieni. Din spusele sale, „s-ar înțelege că, pe măsură ce romanul creștea de la întîia filă spre

ultima, scriitorul a fost creat de propriul său personaj, că puterile i s-au irosit şi prin travaliul elaborării propriu-zise, şi prin efortul de a primi în sinele său (transparent sau, dacă vreţi, nemailocuit) o altă personalitate. [...] el devenise inapt pentru existenţa practică, iar această inaptitudine s-a transformat într-un loc de absorbţie din ce în ce mai nesăţios, prin care au năvălit, atrase, însuşirile personajului" (p. 99). Să notez, în treacăt, surprinzătoarele puncte de contact dintre această ipoteză şi teoria formulată în **Ce se vede** şi în **Meteorologia lecturii** ale lui Radu Petrescu, în ciuda deosebirilor radicale dintre cei doi prozatori. Pornind de la cuvintele lui Z., anchetatorul **Martorilor** îşi va pune următoarele întrebări, prin care straniile „transferuri" sînt aproximate în termeni mai direct psihanalitici: „Cine pe cine a asistat? Scriitorul a fost martorul personajului sau dimpotrivă? Într-un teritoriu ce nu mai aparţine artei, ci unei realităţi care se slujeşte de obişnuinţele artei pentru a-şi cîştiga independenţa faţă de realitatea însăşi, fiul mi se pare victima propriului său părinte" (p. 100; de văzut şi confesiunea lui Z. citată la p. 119-123).

Cu acestea, ne apropiem de revelaţiile **Epilogului**, care cuprinde – dacă înţeleg bine – discursul de dinainte de moarte al „Domnului (...)" în persoană, tatăl autorului cărţii din carte şi totodată personajul ei. „Martorul" la care el se referă şi care i-a stat în preajmă, l-a ascultat, l-a imitat în toate, dar l-a şi „pîndit", devenind mai la urmă acuzatorul său, nu poate fi decît fiul, autorul **Luptei cu lucrurile**. Între cei doi s-a petrecut un transfer de personalitate care l-a „anulat" pe fiu: „Transferul s-a produs pe nesimţite şi, în loc să mă socotesc un deposedat, mi-am spus că sînt liber. În timp ce pentru mine el îşi pierdea puţin cîte puţin materialitatea; în timp ce-i uitam numele, căci, iată, nici pe nume nu mai era nevoie să-l chem; în timp ce eu mă desfăceam de legăturile mele cu trupul ca de legăturile unei armuri prea greu de îndurat, [...] omul a fost nevoit să se lepede de sine însuşi cu totul" (p. 176). Această „aneantizare" a avut – însă – ca efect paradoxal „reîntruparea" fiului în tată, transferul de personalitate fiind urmat de o dramatică „substituire" în sens invers: „cînd l-am auzit

cugetînd în felul în care, cinstit pînă în străfunduri, eu însumi aş fi cugetat, am avut revelaţia deposedării (şi subjugării) mele de către o raţiune străină, necunoscută mie în adevăratele ei ultime intenţii, şi liberă. Vorbind despre mine, părea că îşi contemplă o zonă interioară, a lui, mereu străbătută de la un capăt la altul, ştiută pe de rost pînă în cele mai insignifiante răscruci" (p. 178). Crima paternă (fiul ca „victimă" a tatălui) face astfel „cuplu" simbolic cu una reciprocă, paricidă (completată şi cu o sugestie de incest oedipian – cf. p. 181-182). Lucrurile se complică şi mai mult dacă adăugăm că – pe de o parte – în ipostaza de „acuzator" a fiului se amestecă şi ceva din silueta anchetatorului din roman, iar – pe de alta – rolul de „martor", în care fusese implicat fiul-autor, e atribuit şi cititorului generic: „Cîndva, pe cînd îmi supravegheam singur legăturile cu lumea, cîndva, cînd îmi purtam prin lume statura de personaj şi bunului cititor nu-i trecuse încă prin minte că ar putea să mă imite, mulţumindu-se să mă admire, şi numai atît, ei da, firește, atunci însemnam cu adevărat ceva – atunci ar fi trebuit să se scrie despre mine. [...] Dar exegetul s-a aşezat la masa de lucru tocmai atunci cînd premisele pieirii mele se şi constituiseră, prin anii cînd începusem să-mi împart rolul cu martorul meu, cu bunul cititor, dacă nu vreţi să-i spuneţi altminteri" (p. 180). Două rînduri de autori, personaje şi cititori, ai **Luptei cu lucrurile** şi – mai încape vorbă? – ai **Martorilor**, participă la un joc al interşanjabilităţilor, prin care se instaurează un fel de atmosferă de magie a operei, apte să disloce destine şi să decidă asupra vieţii şi a morţii. „Domnul (...)" va mai apuca doar să îndemne la concentrarea interesului asupra „martorului" care i-a luat locul... (v.p. 183-5). Finalul de sarcasm negru, în care moartea sa nu dezvăluie nimic, lasă romanului un halou tulbure, menţinînd regimul ambiguităţilor şi făcînd imposibilă vreo decizie fermă, univocă de interpretare. Căci poetica modernistului autor aşa ceva cerea...

După **Martorii**, **Epistolele** din antologia apărută în Colecţia „Biblioteca pentru toţi" (trei reluate după volumul de **Epistole** din

1969 şi două după **Armura lui Thomas şi alte epistole** din 1971) par exerciţii mai îngust-teziste, ele fixîndu-şi o temă sau alta şi dezvoltîndu-le în acelaşi stil greoi-eseistic (fuseseră încă de la apariţie socotite „uneori poate cam retorice şi gîfîitoare", fie şi „niciodată goale de un conţinut sufletesc", cum nota atunci G. Dimisianu – într-un articol cules în **Prozatori de azi**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970, p. 129). La fel şi **Tăietorul de lemne** (tot o „epistolă", din 1974), unde dezbaterea metaliterară nu mai beneficiază de filtre ambiguizante şi se pierde în filozofări infinite. Chiar şi Martorii suferă din pricina stilului opac şi prolix, producător de întinse suprafeţe şterse, greu de parcurs la lectură. La finalul acestei etape de grave problematizări, pasul către proza „mare" l-a făcut Mircea Ciobanu în clipa cînd a înţeles că „întîmplările reale" *au* „importanţă" şi din „evenimente" *nu trebuie* să rămînă doar „o plutire aburoasă" (n-am făcut decît să schimb semnul uneia dintre profesiunile de credinţă extrem-moderniste pe care le-am citat mai înainte). Nu şi-a abandonat maniera, temele, obsesiile, a continuat să scrie proză cu substructuri mitice şi cu stil somptuos, cu infiltraţii de Carte veche; dar a acceptat că romanul trebuie – totuşi – să *povestească*, să *istorisească* şi i-a restituit „carnaţia" faptelor şi a obiectualităţii lumii. Ajungem astfel la volumul I al **Istoriilor**, care atesta la 1977 că ceva se schimbase cu adevărat în gîndirea creativă a autorului...

„Prolog" încheiat!

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DUMITRU ŢEPENEAG. EMOŢIE ŞI RĂCEALĂ, SPONTANEITATE ŞI CALCUL

Din punctul de vedere al literaturii noastre, Dumitru Ţepeneag se află astăzi într-o postură ingrată, pe care – de altfel – el însuşi e primul care o înţelege (după cum ne-a dovedit-o – bunăoară – într-un interviu apărut anul trecut în **Cuvîntul**): „revenind" în limba română, în care n-a mai putut publica nimic de peste un deceniu şi jumătate, de cînd a fost obligat să se exileze (în Franţa, unde trăieşte şi azi), el se vede luat drept un autor „istoricizat", comentariile trimiţînd inevitabil la perioada militantă a grupului oniric, al cărui purtător de steag a fost. Eseistica sa e citată ca un soi de „document de epocă", iar proza, necunoscută şi necitită la noi în răstimp, e descoperită ca o experienţă interesantă, de undeva din urmă, de dinainte de mai-noile evoluţii postmoderne, ca un episod pe care cum de l-am ignorat?!...

Pentru a ieşi din atare situaţie nu tocmai plăcută (cum constata cu îndreptăţire chiar Dumitru Ţepeneag), cred că se poate încerca împărţirea problemei în două şi discutarea separată, degajată de prejudecăţi, a „jumătăţilor" rezultate. Ar fi cu totul în favoarea autorului, a operei sale, a curentului în favoarea căruia a combătut. În primul rînd, analiza programului oniric de la sfîrşitul anilor '60 şi începutul anilor '70 trebuie să abandoneze „ştaiful" cercetării de istorie literară şi să recunoască din start că e vorba despre o experienţă încă „vie", încă atractivă şi – eventual – productivă, aflată oricum departe de a se fi „mortificat". Pe la mijlocul anilor '80, în plină – nu-i aşa?! – expansiune „optzecistă", cînd am citit o colecţie pe 1968-1971 a **Luceafărului** (seria Bănulescu), am fost încîntat să descopăr că, prin ideologia onirismului, dezvoltată acolo de Dumitru Ţepeneag

într-un şir de articole, ca şi prin alte lucruri mai puţin ştiute, mai puţin elogiate şi „oficializate" de-atunci încoace (despre care nu e aici locul să vorbesc), literatura perioadei îşi dezvăluia şi o altă faţă, suprinzător de „actuală" pentru noi, pentru mine, cititorul de gazete din vara lui 1984 (ca să dau anul exact!). Analiza micului curent oniric, *y compris* a marii opere a lui Leonid Dimov, va conduce – socot – la o masivă „restructurare" a imaginii literaturii noastre din ultimele decenii. Jumătatea a doua a problemei lui Dumitru Ţepeneag se poate formula astfel: publicate pentru prima oară în româneşte la destul timp după ce au fost scrise, cărţile sale necunoscute nouă pînă azi vor trebui citite ca texte „noi", „vii" la rîndul lor, apte să intre efectiv în „dialogul" prozei actuale. Decît să i se recunoască lui Dumitru Ţepeneag un „precursorat" onorific şi futil, mi se pare mult preferabil să ne abandonăm – ziceam – prejudecăţile şi să vedem în volumele ulterioare tripletei publicate acasă, înainte de anii exilului (**Exerciţii**, 1966, apoi **Frig**, 1969 şi **Aşteptare**, 1971), ceea ce ele sînt, adică nişte proze „competitive", deloc „îmbătrînite", creaţii valoroase ale unui autor care nu e „de epocă", ci ne este, categoric ne este... contemporan!

Pentru o asemenea discuţie asupra „cazului" Dumitru Ţepeneag, pe care abia am schiţat-o, publicarea prozei sale în România după o pauză de două decenii oferă un bun „material probator" (cu expresia folosită în justiţie; revenirea autorului în literatura-mamă fiind – de altfel – tocmai un „act de justiţie"). **Zadarnică e arta fugii** (Editura Albatros, Bucureşti, 1991): mic roman „oniric", proiectat – ne-o spune şi titlul – pe un principiu muzical, deci conform ideologiei curentului, care cerea o „raţionalizare a visului". Cu cîteva personaje, cu cîteva elemente de decor şi cîteva situaţii, autorul dezvoltă un discurs repetitiv, o „artă a fugii", în care esenţială nu este *tema* mereu reluată (*temă* cu sensul din muzică), ci percepţia realităţii din jur, „învăţarea" treptată a lumii prin detaliile ei, asupra cărora privirea insistă pînă la obsesie. Descoperim astfel în Dumitru Ţepeneag un remarcabil prozator senzorial. Ţinînd cont – totodată – de construcţia

foarte riguroasă a romanului, putem spune că percepţia „realistă" a lumii (pun ghilimele pentru că imaginile tind mereu la Dumitru Ţepeneag să distorsioneze, să devieze în sens „oniric") intră într-o sinteză de emoţie şi răceală, de spontaneitate şi calcul, adică într-o formulă deja postmodernă sau aproape postmodernă. Ceea ce am mai citit din proza lui Dumitru Ţepeneag mă face să cred că jocul său combinatoriu a mers – sau merge, va merge, ca să fiu consecvent cu propunerea mea de a-l analiza din perspectiva momentului, nu a trecutului – spre o densificare a pastei realiste, spre cîştigul neparadoxal al distorsiunilor „onirice", al anvergurii, al emoţiei...

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITAR

NORMAN MANEA. MIC INVENTAR BIBLIOGRAFIC ŞI DE PRESTIGIU. PRIMA CARTE/PRIMA ÎNTOARCERE DIN EXIL

Lucru ştiut: după 25 de ani de exil şi de carieră internaţională, Norman Manea este, dintre autorii români în viaţă, cel mai reputat în străinătate. Dintre cei de limbă română, vreau să spun, colegii noştri şvabi şi saşi, laureata Premiului Nobel Herta Müller şi ceilalţi, fiind germanofoni. De o recunoaştere extinsă în spaţiul european s-au mai bucurat după căderea regimului comunist Ana Blandiana sau Mircea Dinescu, iar în Statele Unite ale Americii are o anume popularitate Andrei Codrescu. Vine puternic din urmă Mircea Cărtărescu, foarte tradus mai ales în ultimul deceniu, cunoscut în cercuri europene avizate (scriitori, editori, agenţi literari), deocamdată fără ecourile meritate în rîndurile publicului mai larg.

Care e astăzi nivelul de apreciere de care se bucură Norman Manea în România? Pentru a încerca o aproximare, sînt de luat în calcul „cota" sa la plecarea din ţară, prestigiul extern şi evoluţiile din ultimii ani.

Pînă în 1986: prozatorul valoros

Înainte de a alege exilul, Norman Manea publicase trei volume de nuvele, **Noapte pe latura lungă** (1969), **Primele porţi** (1975) şi **Octombrie, ora opt** (1981), cinci romane, **Captivi** (1970), **Atrium** (1974), **Cartea Fiului** (1976), **Zilele şi jocul** (1977) şi **Plicul negru** (1986), şi două culegeri de eseuri, **Anilor de ucenicie ai lui August Prostul** (1979) şi **Pe contur** (1984). Era un nume bine impus, dar cu o notorietate limitată şi cu „cota" unui prozator valoros, de foarte bună

calitate intelectuală, dar nu de prim calibru. Cronicarul literar principal al **României literare**, Nicolae Manolescu, a scris despre el rar şi fără entuziasm. La fel – Eugen Simion. Amîndoi mizaseră pe „valul" lor literar, lansat de-a lungul anilor 1960, apoi pe cel apărut în jurul lui 1980, lăsînd fără susţinere etapa de neomodernism mai rafinat, mai sofisticat pe care au ilustrat-o aşa-numiţii „şaptezecişti", între care şi Norman Manea.

L-a susţinut – în schimb – pe acesta din urmă restul echipei de critici a **României literare**, în speţă Lucian Raicu, Valeriu Cristea, Mircea Iorgulescu, mult mai atenţi şi mai comprehensivi cu cărţile sale, fără să-l poată impune înaintea „vedetelor" perioadei, pe care le cultivau şi ei: romancieri precum Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban, Dumitru Radu Popescu, Augustin Buzura, George Bălăiţă. Alţi comentatori constanţi ai lui Norman Manea nu s-au distins. De la finele anilor 1970 şi pînă la mijlocul anilor 1980 se pot cita cronici favorabile ale criticilor din generaţia mea la ultimele sale cărţi publicate înainte de emigrare, însă nu-mi amintesc exegeze mai cuprinzătoare, de situare generală.

Altfel, despre solidaritatea profesională şi etică dintre Norman Manea şi mai-tinerii lui colegi, manifestă în interesul său faţă de cenaclurile de Luni şi „Junimea" şi în alte feluri, am mai scris (în **Tribuna** nr. 139/16/30 iunie 2008, p. 27, cf. http://www.revistatribuna.ro/doc_db_site/tribuna/tribuna139.pdf).

Prestigiul extern: marele moralist

Emigrat în vara lui 1986 în Germania, Norman Manea a fost recomandat la prima sa traducere, **Roboterbiographie und andere Erzählungen** (1987), de Heinrich Böll, pentru ca după traversarea Atlanticului şi după stabilirea în Statele Unite, în 1988, să beneficieze de acelaşi tip de susţinere din partea lui Philip Roth. Preluat de industria newyorkeză a cărţii şi publicat la scară globală, cu contribuţia editorilor, a agenţilor literari, a mecanismelor de

promovare de care se bucură doar scriitorii mari, cu statut de vedete ale literaturii mondiale, a fost tradus sistematic pe mai multe continente, comentat, elogiat, premiat. De ani buni e considerat un candidat cu şanse la Nobel.

Între formula autorului exilat, cu operă scrisă în străinătate şi notorietate cîştigată tot acolo (tripleta Ionescu-Eliade-Cioran în anii 1940-1990, chiar dacă în juneţe acumulaseră în România cărţi semnificative, apoi alţii, pînă la Codrescu), şi cea a compatriotului trăitor pe meleagurile natale şi tradus în lume (Blandiana, Dinescu, Cărtărescu şi – iarăşi – alţii), Norman Manea e un caz aşa-zicînd mixt: şi-a scris cea mai mare parte a operei de prozator, în principal romancier, în România, făcînd apoi carieră internaţională după emigrare, prin traduceri mai ales ale unor nuvele selectate din **Octombrie, ora opt** (titlu preluat de mai multe ediţii în diverse limbi) sau din precedentele volume, plus cele cîteva scrise poate pe pragul plecării din ţară şi în primii ani de exil, publicate pe rînd, în ediţii mai ales germane, pînă la formula din **Fericirea obligatorie** (mai întîi în franceză, în 1991, ca **Le bonheur obligatoire**, ulterior în traduceri varii; prima apariţie în româneşte sub acest titlu: în 1999, în Biblioteca Apostrof, la Cluj). Dintre romane nu i s-a tradus decît **Plicul negru** (1986), în englezeşte şi în nemţeşte (**The Black Envelope** şi **Der schwarze Briefumschlag**, ambele în 1995).

S-au adăugat – însă – numeroase echivalări ale textelor sale confesive şi eseistice, unele scrise înainte de 1986, marea majoritate după. Tema lor dominantă, aproape unică: identitatea – etnică, religioasă, naţională, culturală, intelectuală, scriitoricească, pînă la structura ireductibilă, strict privată, unică a persoanei individuale, a fiecăruia dintre noi; totul cu pornire de la destinul său de evreu român, deportat în copilărie, în timpul celui de-al doilea război mondial, de unde conştiinţa mereu acută şi ilimitat-dureroasă a Holocaustului, biografia ulterioară fiindu-i marcată şi lui, asemeni contemporanilor săi, de altă istorie totalitară, cea comunistă. Şi în cărţile de proză tema apăruse, dar prelucrată în coduri literare complicate, deci în forme

prea discrete pentru a atrage atenţia într-o epocă şi într-o societate în care despre extremismul de dreapta şi despre contribuţia românească la marea oroare a secolului XX nu s-a putut vorbi decît expeditiv şi propagandistic. Or, în Occidentul democratic, care supusese nazismul şi Holocaustul unei ample dezbateri de-a lungul deceniilor postbelice, acest tip de reflecţie a rezonat dintr-o dată major. Cu subtilitatea şi profunzimea care-l caracterizează, Norman Manea a scris într-un sfert de secol de exil multe sute – poate cîteva mii – de pagini de reflecţii asupra identităţii umane în istoria recentă şi în special asupra celei evreieşti, ca şi asupra propriului său destin zigzagat. Prin aceste splendide, impresionante eseuri confesive şi interogative, traduse pe multe meridiane, colegul şi compatriotul nostru s-a profilat ca una dintre marile conştiinţe morale ale contemporaneităţii, de unde considerabilul prestigiu internaţional.

Din nou în ţară: „cotă" recuperată

Nimic – evident – nu s-a scris despre Norman Manea în România anilor 1987-1989, ultimii ai regimului comunist, cînd în presă era interzis să fie pomeniţi autorii „fugiţi în Occident". Din 1990, revine cu interviuri, articole şi eseuri, o dată cu întregul val de „recuperare a exilului". Succesul său internaţional se contura, dar era încă la începuturi. În 1991 scrie pentru o revistă americană **Felix culpa**, textul de analiză a tinereţii de extremă dreapta a lui Mircea Eliade, publicat apoi în ţară (mai întîi într-o versiune retradusă din engleză!; după care îmi va încredinţa forma iniţială, în româneşte, pe care am publicat-o în vara lui 1992 în **Contrapunct**). Ecourile, pe toată gama, de la elogiu la contestare, ridică sensibil „cota" autorului. Nu puţine au fost reacţiile negative, unele agresive de-a dreptul, dar textul a avut în lumea intelectuală un foarte favorabil impact, pe care autorul n-avea cum să-l constate de la distanţă. Din mărturisirile sale de mai tîrziu, din însemnări diverse şi din interviuri, se deduce că a supraevaluat

atunci contrareacţiile naţionaliste (distorsiune de percepţie semnalată şi în cronica mea la **Întoarcerea huliganului**, 2003).

Oricum, îşi amînă cîţiva ani revenirea în ţară şi fizic, şi prin reeditări, începute abia în 1997 şi continuate la cîteva case de editură, şi anume Biblioteca Apostrof (a revistei omonime), Hasefer (a Federaţiei Comunităţilor Evreieşti), Cartea Românească şi Editura Fundaţiei Culturale Române, pînă în 2003, cînd e preluat de Polirom, care-i republică un set întreg de cărţi şi-i va inaugura în 2008 o „serie de autor", pînă acum cu 12 volume, dintre care unele inedite în ţară: interviuri, un poem, **Vorbind pietrei** (2008), şi un roman nou, **Vizuina** (2009). Pe acest traseu, „cota" creşte continuu, pe măsură ce se impune şi informaţia privitoare la şansele „nobelistice" ale autorului. Face în 2008, apoi în 2010 vizite în ţară, cu programe de întîlniri şi ceremonii publice, în cadrul cărora primeşte titluri academice onorifice, într-o atmosferă triumfală.

Disproporţie şi compensaţie

Pe acest traseu, deşi a devenit astăzi un nume cu adevărat prestigios şi în România, cu o „cotă" înaltă, receptarea sa critică efectivă a rămas la noi mult în urmă. S-au schimbat şi efectivele în domeniu, încît au rămas în activitate foarte puţini dintre vechii comentatori de dinainte de 1986, care-i cunoşteau bine opera. Cronicile pe marginea cărţilor publicate în vremea din urmă sînt sporadice şi – probabil cu unele excepţii – subţirele. Culegerea de eseuri **Despre clovni: Dictatorul şi Artistul** (1997, 2005), foarte apreciată în mai multe culturi ale lumii, n-a fost tratată la apariţia în româneşte ca un eveniment. Impresionantul montaj de articole, scrisori şi reconstituiri din **Plicuri şi portrete** (2004) – asemenea. N-a fost sesizată de recenzenţi nici recuperarea **Anilor de ucenicie ai lui August Prostul** (2005, 2010), extraordinar colaj de citate din presa anilor 1949-1965 şi de notaţii memorialistice şi reflexive, „ascuns" la prima ediţie, în 1979, în spatele unei jumătăţi de carte alcătuite din

cronici şi eseuri despre scriitori români şi străini. Republicarea romanelor **Plicul negru** (1996, 2003, 2007, 2010) şi **Atrium** (2008) n-a stîrnit noi analize. Nici nuvelele reluate în **Variante la un autoportret** (2008). Şi mai greu explicabilă e pasivitatea criticii în faţa prozelor noi, scrise în exil: parte dintre nuvelele din deja-amintita **Fericire obligatorie** şi romanul **Vizuina**. După cum au rămas slab prizate, practic neexploatate încă, volumele de interviuri, pline de informaţii şi de confesiuni preţioase, oarecum în linia **Întoarcerii huliganului**, singura carte a lui Norman Manea care a stîrnit, în ultimii ani, comentarii numeroase la apariţia în ţară. Ea se aşează alături de eseistica despre care am vorbit, completînd vastul compartiment nonfictiv al operei sale, de intensă reflecţie etică.

Încă un detaliu de context cultural: reţinerea din această etapă a receptării parcă are şi ceva de recul provocat de agresivitatea promovării autorului, a cărţilor sale, a evenimentelor publice la care a participat. Sub contract cu o editură importantă şi anturat de insistenţe interesate pe care nu le poate evita în rarele sale descinderi bucureştene, pare înconjurat de un cerc „protector" care – de fapt – îl deserveşte, îndepărtîndu-i admiratorii şi exegeţii.

Cu toate datele la îndemînă, iată – aşadar – disproporţia: unui mare scriitor român şi al lumii, cu foarte înaltă „cotă" şi în ţară, şi în străinătate, editat masiv acasă, i se oferă o întîmpinare critică anemică şi stîngace. În compensaţie, să spunem măcar atît, la cei 75 de ani ai săi: că Norman Manea este – categoric! – un mare scriitor român şi al lumii.

*

Întoarcerea huliganului e – practic – prima carte nouă scrisă de Norman Manea în exil. Cele cîteva zeci de volume traduse în numeroase limbi, pe toate continentele, în ultimii 15 ani, de-a lungul fulminantei sale cariere internaţionale, au preluat aproape întotdeauna texte publicate pînă în 1986, în ţară, înainte de plecarea în Germania şi

apoi în America. Autorul a mai scris cîteva nuvele, cum ar fi **Trenciul** (e adevărat, editată în cîteva cazuri autonom – vezi **Der Trenchcoat**, apărută în 1990 în Germania etc.), precum şi o serie de eseuri care le-au completat în culegerile sale occidentale de gen pe cele reţinute din **Anii de ucenicie ai lui August Prostul** (1979) sau din **Pe contur** (1984). De asemenea, a publicat în presa culturală românească a ultimilor ani, mai întîi în **Apostrof**-ul clujean, apoi în **Familia** orădeană, fragmente evocative, reconstituiri ale unor secvenţe de biografie şi de viaţă literară din deceniile comunismului, prefigurînd – poate – un volum de memorii pre-exil, cu unele portrete schiţate din linii severe, mult mai puţin „eroice" decît spun legendele lumii noastre culturale carpato-danubiano-pontice...

Într-o mare măsură, **Întoarcerea huliganului** e şi ea memorialistică, dar preluînd puţin sau deloc din amintitele fragmente evocatoare apărute în reviste. Retrospectiva e centrată asupra revenirii în ţară, în primăvara lui 1997, la aproape un deceniu de la plecarea pe care o crezuse atunci definitivă. Sînt – însă – mai multe straturi temporale în carte, mai multe evocări alternate, întrepătrunse, suprapuse, plecarea din New York-ul adoptiv către Bucureştiul părăsit în 1986 producîndu-se abia la pagina 235. Pînă atunci, într-o compoziţie de tip romanesc, multistratificată, departe de liniaritatea de principiu a memorialisticii, autorul nostru descrie sau îşi imaginează spaţii, scene, personaje din viaţa sa de ieri şi de azi, întîlnirea părinţilor săi, din „trecutul dinainte de trecut", „începutul de dinaintea începutului" (p. 65-67), cu insistenţă asupra a două etape: războiul mondial, deportarea, Holocaustul; şi viaţa în comunism, deopotrivă din perspectiva cetăţeanului aflat la cheremul autorităţii totalitare şi din cea a scriitorului privilegiat prin apartenenţa la lumea culturală, dar şi captiv al ei, al unui mediu de enclavă, în care totul, relaţiile, prieteniile, invidiile, oportunismele şi celelalte sînt exacerbate, distorsionate, iremediabil marcate de presiunea sistemului. Pus în abis, undeva, în carte, apare şi termenul-cheie: „structură proustiană", preluat dintr-o replică a prietenului Bedros, care-l vizitează la hotel,

după revenirea în Bucureşti (şi care îi mai spune că a discutat şi cu „amicii", care „au fost de acord" – p. 241; probabil şi cu autorul acestui articol, care e în măsură să îndrepte un detaliu: prima revedere cu Bedros [Horasangian] avusese loc – da! – la Paris, în zilele Salonului cărţii de acolo, dar nu în mai 1990, cum îşi aduce aminte autorul **Întoarcerii huliganului** – cf. p. 242 –, ci în martie, cînd porniserăm împreună, Bedros, eu şi alţii, în prima noastră călătorie spre Occident, la mai puţin de trei luni de la căderea comunismului). Conlocutorul argumentează mai departe, vorbind despre felul lui Norman Manea „de a nuanţa continuu", „frază în frază, paranteză în paranteză" (**Ibid.**). Într-adevăr, „structura proustiană" frapează şi impune imaginea de complexitate a scriiturii, a cărţii. Aş spune – totuşi – că nu pe linia autohtonă a unui Anton Holban, la care analiza dizolvă contururile şi topeşte personajele într-o ţesătură de senzaţii şi de divagaţii, ci într-o manieră mai narativă, mai apropiată – la urma urmei – de **În căutarea timpului pierdut**, căruia să ne reamintim că i s-a identificat cîndva un strat de „balzacianism" profund.

Marea temă a cărţii şi a reflecţiei autorului din anii exilului e aceea a identităţii evreieşti. O sumă – şi ea – de ipostaze: deportat în copilărie în Transnistria, sub o guvernare fascistă, mai tîrziu scriitor sub un regim de extremă stînga care, din filosemit, avansase către un antisemitism nedeclarat, către „naţional-comunism", apoi evreu român în exil. Evreu şi atît, „pur şi simplu"? Din nou – o formulă incompletă, fiindcă simte că nu poate exista fără „rădăcini", la care se tot întoarce, mereu şi mereu. La fel, la întrebarea „ce rămîne evreiesc într-un evreu care nu este religios, nici naţionalist şi nu cunoaşte limba **Bibliei**", în loc să ezite sau să nu ştie ce să răspundă, spune „mult" (p. 226) – mai degrabă o mărturisire profundă decît o apreciere care să poată fi argumentată raţional. Impregnată de conştiinţa tragediei Holocaustului, la care trimite al doilea termen al titlului, preluat de la Mihail Sebastian (**Cum am devenit huligan**), autoscopia din cartea lui Norman Manea e tulburătoare, plasînd-o între marile opere ale dramei identităţii din cultura română.

Asupra altei teme esenţiale din **Întoarcerea huliganului**, aceea a revenirii lui Mircea Eliade şi a întregii „tinere generaţii" a anilor '30 în „actualitatea" noastră postcomunistă, ar fi multe de spus. Marcat fundamental de contrareacţiile stîrnite în ţară de eseul său **Felix culpa**, Norman Manea le supradimensionează: moda Eliade & comp. a marcat doar o parte a mediului intelectual românesc (ce i se spune la un moment dat la telefon din ţară e cu totul exagerat: „Aici, Eliade, Cioran, Noica, Nicu Steinhardt, Iorga, Nae Ionescu, chiar şi Antonescu, chiar şi Zelea Codreanu sînt preferaţii presei, eroii anticomunismului"! – p. 267). În rest, societatea românească a evoluat către democraţie, pluralism şi liberalism, iar cultura – către postmodernitate. O dovadă sînt – nu-i aşa?! – chiar şi cărţile lui Norman Manea, reapărute în ţară, în ultimii ani, într-un ritm revenit la firesc: „întoarcerea" s-a produs astfel, iar autorul nostru n-ar mai trebui să se simtă „huligan" doar pentru că aşa îl văd jalnicii, din ce în ce mai puţinii şi mai anacronicii urmaşi ai extremiştilor de altădată...

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IOAN DAN NICOLESCU. METAMORFOZA CĂRȚII

Un volum absolut remarcabil de proză este **Legătura de chei** de Ioan Dan Nicolescu (Editura Cartea Românească, 1980). Începută ca „simplă culegere" de proze scurte, cartea crește excepțional în interes o dată cu convertirea ei (disimulată) în roman. Primele bucăți afișează autonomia. Stilistic, ele valorifică marea disponibilitate a autorului pentru un „histrionism" păstrat, totuși, în limitele unei dicții personale, originale. Încă de la romanul de debut (**Rana statuilor**, 1978) se observase la Ioan Dan Nicolescu apetitul pentru reluarea de teme și formule cunoscute, a căror integrare în narațiune să ducăla o nouă coerență. Exersată pe spații mici, această „tehnică" a confruntării cu modelele dă rezultate cu totul notabile. Iată, bunăoară, **Zăpadă și fluturi**, prima proză dun **Legătura de chei**, carusel aproape sufocant de teme și motive consacrate. Ca într-o povestire de Borges (vezi **Ruinurile circulare**), visele personajului central instituie un fir narativ care se dezvoltă, visele se continuă unul pe celălalt. Femeia din vis e un miraj al iubirii cu o ființă de pe alt tărîm, un **Luceafăr** întors, asemeni micului roman al luiMIrcea Eliade **Domnișoara Christina**. Ca în nuvela aceluiași Mircea Eliade **Pe strada Mântuleasa...**, există un miraj al „tărîmului celălalt" în care unul din personaje reușește să treacă. Cîștigul la loz în plic ne trimite la cele **Două lozuri** ale lui Caragiale, apar simboluri animale știute (peștele, fluturii), fantasticul ajunge să se insinueze în real (personajul găsește alături obiecte întîlnite în vis) și așa mai departe. Ceea ce dă originalitate acestui – cum l-am numit – „carusel" e, pe de o parte, pendularea interesantă

între cele două planuri, realul și ficțiunea (visul), cu interferențe și reflexii subtile și, pe de altă parte, răsturnarea cu 180 de grade a tonalității narative uzuale. Ioan Dan Nicolescu se dovedește fin ironist și comicolog acid, populîndu-și schița cu personaje savuroase, surprinse în ticurile lor hazlii în sine și capabile în același timp să contureze o tipologie. Simțul parodic al prozatorului convertește clișeele în anti-clișee, re-validîndu-le astfel literar. Un aer de „zeflemea" (în sensul superior al cuvîntului) dă un farmec special lucrurilor în fond grave despre care este vorba și care, îmbrăcate în asemenea haină nouă, au prospețime. Efecte dramatice puternice scoate Ioan Dan Nicolescu în **Feuille-morte** din scena grotescă a nunții unei oarbe cu un doctor setos de bani, nuntă cu dar, desigur, la care apare și un nebun care se crede avion. Caricatura și grotescul îngheață de astă-dată înspre final, unde revolta oarbei (camusiană, adică acceptare a sisificului) e irupția spontană a unui fond de mare profunzime, viziune deznădăjduită asupra lumii („Nu vreau să văd niciodată, pentru că nu pot să vă iubesc!"). Un schimb dublu între planul real și cel al ficțiunii apare în **Casa cu zîne**, unde primul transfer (moartea cuiva, cerută de un personaj unei „zîne", se împlinește) se dovedește în final a fi imaginația celui care scrie, convertită abia acum în realitate prin anunțul morții celui a cărui moarte o închipuie în carte. Se insinuează mereu apetitul prozatorului pentru fantasticul generator de confuzii de mare suculență comică, oarecum în genul lui Bulgakov. Mecanismul începe să-și refuze definitiv motivațiile logicii curente în **Cordonul albastru**, unde frapează din nou alternanța izbutită a narațiunilor din planuri paralele. O feerie deviată spre legendă e **Răzbunarea**, fantastică proiecție a setei pentru grandios simbolizată de uriașul ar de sticlă ridicat deasupra Pămîntului. În **Insula**, hilozoismul (adică ideea că întreaga materie trăiește și simte), prezent în germene și mai înainte (de pildă prinpsihologia cîrtiței din **Cordonul**

albastru), devine motivație a straniilor schimbări prin care trec Orașul și Insula – denumiri generice, asemeni celei a Castelului kafkian (procedeu frecvent la Ioan Dan Nicolescu). Minată de ironie și de tirania voluptății imaginației (voluptate a jocului), semnificația unei asemenea proze rămîne totuși gravă, profundă. Chiar dacă tradusă în termenii unui fantastic deplasat uneori către absurd, există aici desfășurată o adevărată filozofie.

Începînd cu **Insula**, devine perceptibilă convertirea despre care vorbeam la început: remarcabile în sine, prozele cărții încep să-și releve legăturile, cartea se dezvăluie ca ansamblu, construcție de mare rafinament. Treptat, se configurează un univers-matrice centrat pe spațiul Orașului, pe figura Păsării Helga care joacă rolul imaginii mitologice a morții care vine și-i ridică pe cei sortiți, și așa mai departe. Personaje și întîmplări încep să fie comune mai multor bucăți (doar **Vulpea** și **Cuceritorul**, mici povestiri cu tîlc desfășurate în decor rural, fac corp străin), universul configurat începe să absoarbă retroactiv și primele proze (în **Succesorul** apare pentru o clipă figura oarebei din **Feuille-morte**) și cutare schiță își pierde autonomia propriu-zisă, conținînd explicații, detalieri și destăinuiri privind prozele anterioare (cazul **Fiul**-ui). Conomitent cu ambiguitatea contururilor, amplitudinea simbolică se mărește, universul Orașului devine o parabolă a lumii, a umanității. Se simte mereu, la nivelul scriiturii, jocul între implicare și detașare, aceasta din urmă afișată prin intervențiile „de sus" ale vocii naratorului, prin tonul ei ironic. Fantasticul e o dimensiune normală a acestei lumi în care oamenii trăiesc laolaltă cu limfii, „neam dîrz și neînfricat", asemănători cu șobolanii, creaturi care vorbesc și își impun regulile. Trimițînd la fantasticul sudamerican sau la **Cartea Milionarului** a lui Ștefan Bănulescu, lumeaa aceasta e un topos în care realitatea și ficțiunea au ajuns să conviețuiască: „iluzia ne aparține deja, nu mai avem nevoie de stimulente, o trăim cu toții absurdă, dar reală". Cartea

suportă, cum se vede, o transformare subtilă – de la culegere de proze la amploare romanescă. Cu totul remarcabil e finalul: „Cel mai Frumos", personaj de basm însoțit de cuvenitul cal care vorbește și înghite jar, se înfruntă cu Balaurul, ucigîndu-l. E clipa în care, asemeni lui Dorian Gray străpungînd portretul, Cel mai Frumos se metamorfozează într-un bătrîn „subțiratec și urît". Ieșirea sa din scenă („pierzîndu-se printre stele, definitiv") e sfîrșitul; căci uciderea Balaurului e uciderea ficțiunii, ieșire – prin aceasta – din spațiul Cărții.

Ioan Dan Nicolescu e un prozator de mare forță, despre care ar trebui să se vorbească mai mult. **Legătura de chei** e o carte profundă, valoroasă, cum nu apar la tot pasul.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SPRE POSTMODERNITATE

PROZA NOUĂ ŞI TREPTELE „ECUAŢIEI" POSTBELICE

Îndrăzneţul care s-ar gîndi la planul unei istorii a literaturii române postbelice şi ar încerca să o vadă altfel decît sub chipul unei înşiruiri de micromonografii sau decît ca pe etalarea nesfîrşită (şi tautologică!) a neîntreruptei ei (cel puţin de la o vreme încoace) înfloriri, îndrăzneţul acela care ar încerca să treacă dincolo de realitatea primă a operelor şi să descopere linii ordonatoare, trasee de evoluţie a mentalităţilor şi tipurilor de scriitură, adică structurile de adîncime, „ecuaţia" globală (şi „epică", sigur că da! – „sinteza epică" despre care vorbea Călinescu) al cărei rezultat îl avem sub ochii noştri, pe întinse rafturi de bibliotecă, îndrăzneţul cu pricina ar întîlni – am bănuiala – cele mai mari dificultăţi în a elucida devenirea prozei ultimelor decenii. Egal de bogate, poezia şi critica lasă totuşi – cred – mai uşor să se întrevadă „structurile" lor de evoluţie, treptele de limbaj parcurse.

Nu e locul aici să-mi argumentez supoziţia. Mă opresc doar la situaţia prozei. Să observăm mai întîi că în ultimii ani criteriul de periodizare al generaţiilor de creaţie a fost aplicat cu mare regularitate poeziei, de multe ori criticii şi rar prozei, care a cunoscut un mai pronunţat simultaneism de tipuri şi formule. Abia fenomenul „noului val" (despre care încerc să spun cîte ceva mai departe) a impus folosirea respectivului criteriu, de unde ideea unei „proze a generaţiei '80". Că ea reprezintă o nouă (cum am spus) „treaptă de limbaj" în evoluţia autohtonă a genului se vede destul de limpede. Însă „înnoire" faţă de ce?! Care este treapta precedentă, faţă de care s-a produs mutaţia tipologică? Şi unde să-i căutăm rădăcinile?

Două observaţii cred că trebuie făcute – şi s-ar putea ca prin

combinarea lor să ne apropiem de datele reale ale incertei „ecuații": întîi – că proza optzecistă este prima expresie compactă a intrării genului în vîrsta postmodernității literare; și apoi – că au precedat-o destule nume și opere, care au creat prin acumulare o „tradiție" imediată a noii generații și i-au deschis, nu o dată cu scrieri de primă mărime, drumul.

Să privim – așadar – puțin în urmă. Proza postbelică a cunoscut pînă acum cel puțin trei modele deosebite, dar mai greu de separat din cauza suprapunerilor și din a trecerii – de multe ori – a prozatorilor înșiși de la unul al altul. Cel dintîi este al prozei cu aspect „tradițional", cu intenții realiste și perspectivă narativă omniscientă. Marele ei reprezentant a fost Marin Preda (cu el – a arătat N. Manolescu – s-ar fi încheiat „doricul" românesc). „Ultimul" Preda, din **Cel mai iubit dintre pămînteni** (care prelungește **Intrusul**), e mult deplasat spre al doilea model, modernist, foarte frecvent ilustrat de o filieră centrală a prozei anilor '60-'70, analitică și „intelectualistă", rafinată. Autorul cel mai reprezentativ (nu neapărat și cel mai valoros) pentru acest model prozastic mi se pare Ivasiuc. Am impresia că în funcție de opera lui, de principiile ei constitutive și de evoluția extrem de interesantă pe care a traversat-o se poate regîndi întreg tabloul prozei ultimelor decenii. Alte exemple: Breban din primele romane, Buzura, Țoiu, Virgil Duda, Romulus Guga, Dana Dumitriu, Maria-Luiza Cristescu, Bujor Nedelcovici, Octavian Paler, Sorin Titel în ciclul „bănățean", Mircea Ciobanu în **Istorii**, Mihai Sin, Gabriela Adameșteanu, pînă la Eugen Uricaru, probabil prozatorul care a împins către ultimele limite estetismul modernist. În paralel și adeseori cu întrepătrunderi care fac analiza dificilă, s-a constituit un al treilea model, cu premize postmoderniste, de aspect mai pronunțat experimental, predispus la continui comutări de perspective și la jocuri textuale, la „joc" în genere (în sensul absolut serios al cuvîntului!), căutînd o cale mai directă către cititor, un cititor – la rîndul lui – mai „dinamic". Primele texte care ar intra sub umbrela acestui al treilea model ar putea fi – de pildă – cîteva nuvele de

început ale lui D.R. Popescu (cum sînt **Bîlc şi doctorul pleacă la vînătoare** sau **Leul albastru**), **Iarna bărbaţilor** (1965) a lui Ştefan Bănulescu, **Conversînd despre Ionescu** (1966) de George Bălăiţă, apoi prozele experimentale de după 1968, ale lui Mircea Ciobanu, Sorin Titel, ale atîtor altora. Dacă nu cumva mergem înapoi pînă în 1955, la **Bietul Ioanide**! După 1969-1970 se adună tot mai multe semne ale acestei (sau acestor) direcţii novatoare: cărţile „tîrgoviştenilor" Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Ţopa, Alexandru George, altele de Paul Georgescu, Norman Manea, Radu Cosaşu, Vasile Andru, romanele scrise la maturitate de Breban, Bănulescu, D.R. Popescu, Bălăiţă. Nu fac „liste" complete, caut doar să ilustrez posibili invarianţi ai prozei.

Sîntem – cu toţi autorii numiţi la urmă – deja în postmodernismul poeziei româneşti? Nu e uşor de dat un răspuns răspicat. În orice caz, premizele s-au adunat destul de repede. Mersul istoriei literare a vrut ca prozatorii seriei optzeciste, schimbînd ce a fost de schimbat, să le fructifice pentru întîia oară în bloc. De la Ştefan Agopian şi Mircea Nedelciu pînă la Adina Kenereş şi Cristian Teodorescu, ei au impus o atitudine nouă faţă de realitate şi faţă de literatură. O caracterizează în primul rînd o mare prospeţime, o „directeţe" care face să se micşoreze pînă la dispariţie (sau la iluzia ei) distanţa dintre cititor şi lumea din text. Mergînd în cele mai multe cazuri pe decupaje din prezentul strict, noua proză de astăzi revine în felul ei la idealul „autenticist" care-i sedusese pe proustienii noştri interbelici. Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Sorin Preda, Constantin Stan, George Cuşnarencu, Nicolae Iliescu, Bedros Horasangian, Viorel Marineasa se arată preocupaţi de a efectua „transmisiuni directe" de „înaltă fidelitate". Însă – pe de altă parte – *high fidelity* este şi un indicativ industrial, garantînd excelenta calitate a aparaturii de imprimare şi redare a sunetelor! Vreau să spun că „autenticitatea" prozei opteciste este efectul bunei funcţionări a unei „aparaturi" textuale sofisticate. Prozatorul anilor '80 are la dispoziţie, asemeni unui profesionist din cine ştie ce branşă aflat în faţa panoului de comandă, o gamă largă de

posibilităţi tehnice de rezolvare a situaţiei narative alese şi uzează de ele fără complexe şi fără ascunzişuri, lăsîndu-şi „la vedere" instrumentele. Încît paginile de proză propuse de Alexandru Vlad, Ioan Groşan, Ioan Lăcustă, Emil Paraschivoiu, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Hanibal Stănciulescu, Mircea Pora, Daniel Vighi, Maria Mailat, Tudor Dumitru Savu, Tudor Vlad (ca să dau alte nume ale noii serii de autori) dovedesc în acelaşi timp prospeţime şi complexitate a percepţiei, simplitate şi elaborare, sînt simultan probe de „umilinţă" a transcrierii fidele şi spectacole de „trufie" auctorială. Alte procedee care participă la sporirea acuităţii textului: construcţia pe mai multe nivele de coerenţă; glisarea între ele prin jocuri textuale; procedee ironice, de la simpla aluzie tăioasă la parodia dezlănţuită; recircularea sistematică a unor eşantioane din depozitul cultural, introducerea lor în contexte noi şi – astfel – resemantizarea lor; testarea diverselor registre ale limbajului, în intenţia găsirii celor mai fine posibilităţi de captare a lumii în text; ş.a.m.d.

De la **Aventuri într-o curte interioară** (1979) de Mircea Nedelciu şi pînă la **Caravana cinematografică** (1985) de Ioan Groşan, diversele combinaţii posibile ale acestor caracteristici au putut fi întîlnite în cîteva zeci de bune şi foarte bune cărţi de proză (mai ales scurtă), care au propus un număr – cum se vede – mare de autori interesanţi şi, între ei, cîteva personalităţi. Bilanţ de etapă care dă o bună consistenţă imaginii „reflectate" în „oglinda" noii proze.

BCUIASI/CENTRU UNIVERSITAR

RADU PETRESCU. UN ROMAN EXCEPŢIONAL ŞI PUNCTELE SALE DE ATRACŢIE. ROMAN ŞI POETICĂ A ROMANULUI

La „ediţia definitivă"

Iată un mare roman în „ediţie definitivă": publicat – adică – exact în forma pe care a dorit-o autorul. **Matei Iliescu** văzuse pentru prima oară lumina tiparului în 1970, apoi, la scurt timp, în 1973, a cunoscut o a II-a ediţie. De-atunci încoace n-a mai fost retipărit decît o dată, în 1996[1]. Ediţia de faţă, a IV-a, elimină toate micile erori de culegere şi oferă – aşa-zicînd – textul perfect al romanului, îngrijit cu mare acribie de doamna Adela Petrescu, soţia prozatorului, care a urmărit – de asemenea – ca micile retuşuri ulterioare ediţiilor din 1970 şi 1973 să fie respectate. Se păstrează în arhiva familiei mapa de carton pînzat, de o grosime considerabilă, cu „forma definitivă" a lui **Matei Iliescu**: autorul sacrificase două exemplare tipărite şi lipise pe cîte o filă albă de hîrtie tip A4, în mijloc, fiecare pagină a cărţii, iar pe largile margini astfel rezultate făcuse corecturi minuţioase şi alte adaosuri. Totul e acum transferat în „ediţia definitivă", text de bază pentru retipăririle viitoare ale acestui minunat roman.

---

[1] Cele trei ediţii de pînă acum: **Matei Iliescu. Roman**, Editura Mihai Eminescu, Bucureşti, 1970; **Matei Iliescu. Roman**, Ediţia a II-a, Editura Eminescu, Colecţia „Romanul de dragoste", Bucureşti, 1973; **Matei Iliescu. Roman**, Ediţia a III-a, cu un *Tabel cronologic* întocmit de Adela Petrescu, Editura Fundaţiei Culturale Române, Colecţia „Prozatori români contemporani", Bucureşti, 1996.

E una dintre operele majore ale lui Radu Petrescu (31 august 1927-30 ianuarie 1982). Unii critici au considerat că **Matei Iliescu** ar fi chiar cea mai bună carte a autorului. La fel de valoroase sunt – cred – celălalt roman, **Ce se vede** (1979), ca şi mai-scurtele **Didactica nova** şi **Sinuciderea din Grădina Botanică** (1971). Plus – firește – marele său jurnal, încă nepublicat integral (două volume au apărut în timpul vieţii autorului şi alte patru postum). Un şir de capodopere care fac din Radu Petrescu unul dintre cei mai mari scriitori români dintotdeauna.

Ca introducere la „ediţia definitivă", secvenţele care urmează schiţează inventarul punctelor de atracţie ale romanului.

Capodopera

În primul rînd şi mai important decît orice altceva, **Matei Iliescu** e o capodoperă în sine. Un roman excepţional, solid şi în acelaşi timp de un mare rafinament. O poveste de dragoste cum nu sunt multe în literatura română.

Critica a remarcat de la început „flaubertianismul" cărţii, în ambele sensuri: ca reluare a temei provinciei constrîngătoare şi ca performanţă stilistică. Ţinînd cont şi de felul de a fi şi de a gîndi al autorului, amator de profunzimi şi hermetisme de tot felul, nu e exclus ca aluzia la **Madame Bovary** să fie „încriptată" în numele personajului titular: căci „Matei" începe cu două litere care, dacă citim consoana ca în pronunţia alfabetului (*m* = „*em*"), devin „Ema", deci un soi de *alter ego* masculin, puber în prima scenă din roman, „ca de vreo paisprezece ani" (p. 5; trimiterile sunt aici, peste tot, la ediţia primă, Editura Mihai Eminescu, 1970), apoi adolescentin, al Emmei lui Flaubert. În orice caz, junele aşa gîndeşte: după o copilărie bucureşteană, a ajuns cu familia în N., „obscur orăşel de provincie" (**Ibid.**), „a suportat destul de greu schimbarea" (conform tatălui – p. 6) şi face planuri de fugă în Capitală: „Am să fug de-acasă! [...] Am să vin la Bucureşti, la tine!" (către vărul Tudor – p. 7). Izolat, „rebel", visează să scape „din detestatul oraş, dintre provincialii aceia străini,

gălăgioşi, veninoşi" (p. 8), chiar dacă tatăl său îi explică la un moment dat că „oamenii sunt peste tot la fel", ba, mai mult, deficitul lor de civilizaţie nu e cel mai grav posibil: „E dealtminteri o proastă bună creştere cu care o să ai ocazia de a face cunoştinţă şi care este mai odioasă şi mult mai greu de învins decît proasta creştere pură şi simplă. Ai să vezi" (p. 10). După ce tatăl se stinge din viaţă, Matei, şi mai retras, are „conştiinţa că acum a rămas singur pe lume", ceea ce „născu în sufletul lui spaima că este sortit să ajungă a se asimila provincialilor din N., devenind pînă la urmă, fără să-şi dea seama, asemeni lor" (p. 13). Cînd va sosi vîrsta studenţiei, junele „bovaric" va pleca – în fine – la Bucureşti, lăsîndu-şi în urmă sensibilităţile şi complexele.

Ca o Emmă Bovary trebuie privită – firește – şi Dora, iubita lui Matei, personaj cu date încă mai apropiate de modelul flaubertian: soţie a unui avocat tomnatec, cu care s-a căsătorit în urma insistenţelor tatălui ei, judecător („Ştia doar toată lumea că nu-l lua din dragoste şi că rezistase destul dorinţei judecătorului de a o da după Albu" – p. 15). Situaţie provincială tipică, profund frustrantă pentru o femeie tînără şi foarte frumoasă, pe deasupra şi înamorată de un ofiţer, „băiat foarte drăguţ" (cum îşi aminteşte mama lui Matei – p. 19). Suferă, viaţa i se pare insuportabilă, drept care fuge de acasă „la puţină vreme după nuntă" (p. 13). Unde? La Bucureşti, firește, în Capitală, „Parisul" autohton („Micul..."), la o rudă, dar poate că şi pentru a mai fi împreună cu tînărul slujitor al Armatei Regale, plecat şi el în concediu, în acelaşi timp, din urbea N., nu se ştie unde... La scurt timp, Dora revine, convinsă de insistenţele avocatului („Albu o vizita des la ruda la care se refugiase şi după cîteva săptămîni după plecarea Dorei s-a întors cu ea" – p. 20). Peste patru ani concitadinii o vor caracteriza cam aşa: „Era de altfel foarte tînără cînd a luat-o, acum i-au mai intrat minţile în cap" (vorbe tot ale mamei lui Matei – p. 15). Resemnată, fata îşi acceptase – de voie, de nevoie – destinul provincial.

Din acest punct, cei doi protagonişti vor „bovariza" împreună, evadînd într-o secretă, minunată poveste de dragoste. Matei e acum un adolescent de optsprezece ani, iar Dora – o încă-foarte tînără femeie, la fel de frumoasă, maturizată de experienţele amintite, însă nelecuită de frustrări şi de vise eliberatoare. Romanul parcurge toate etapele amorului: întîlnirea, îndrăgostirea, contopirea, euforia, apoi declinul, plecarea fiecăruia dintre cei doi către Capitală, încercările de reluare acolo a aventurii, eşecul, despărţirea. Totul în lungi scene lucrate cu fineţe de bijutier.

„Flaubertiană" şi ea, finetea, cum spuneam. Stilist de clasă, Radu Petrescu poliseză frazele, replicile, imaginile, personajele, situaţiile, povestea întreagă a cărţii, care, captivantă prin subiect, prin intensitatea poveştii de dragoste, seduce şi prin rafinamentul etalat la fiecare pas. Nu e o amplă desfăşurare epică, factuală, în roman se întîmplă puţine lucruri, capitolele nu urmăresc decît întîlnirile şi discuţiile dintre cei doi, prelungindu-se în descrieri baroce sau în rememorări detaliate, pînă la gesturi mici şi nuanţe insesizabile unor spirite cu mai redusă sensibilitate decît Matei. Amîndoi trăiesc mai degrabă în utopie decît în realitate, în aspiraţia desprinderii de existenţa banală, provincială, încît chiar şi iubirea lor apare ca o proiecţie ideală – mai năvalnică, mai patetică în cazul lui, mai nostalgic-tristă din partea Dorei, care are ascendentul maturităţii, deci o anume reţinere, însoţită de semnele unei griji discret-materne faţă de partenerul adolescentin. Romanul suportă – de altfel – foarte bine o interpretare psihanalitică, oedipiană: după moartea tatălui, avocatul Albu ajutase familia, pe băiat şi pe mama lui, le stătuse aproape şi Matei, „orfanul" (vocabulă folosită în text), care-l antipatizase mereu, ajunge să aibă „impresia că avocatul uzurpă locul tatălui său" (p. 12). Iubirea lui Matei pentru Dora, cîţiva ani mai tîrziu, poate fi citită şi în această cheie: urîndu-şi „părintele simbolic", adolescentul trăieşte alături de ea, soţia „tatălui", un amor „incestuos".

Stilistic, Radu Petrescu admira la Falubert tocmai desenul de un rafinament extrem al frazei, cum nota undeva în jurnal: „Nu ştiu cum

sunt alţii, dar eu citind o frază din **Madame Bovary** de pildă, sau din Rabelais, văd fraza ca un voal străveziu, colorat magnific şi delicat, pe care două mîini îl întorc în toate felurile, făcînd să-i strălucească apele şi culorile, arătîndu-i moliciunile sau cîte o neaşteptată asperitate ameninţătoare şi, dincolo de ţesătura lui de esenţă translucidă, apărînd nu bustul sau genunchii celui care îl ţine, ci viscolele de ceaţă ale golului" (urmează un citat în franceza originală din **Madame Bovary**, o scenă cu Emma şi mai-tînărul Léon, care va pleca mai tîrziu la Paris, la studii... – **Ocheanul întors**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 16-17).

Altă raportare posibilă ar fi aceea la Nabokov, perechea fiind la Radu Petrescu inversată: ea mai vîrstnică, el crud încă, liceean.

Fără a mai intra aici în detaliile poveştii din roman, nu uit să menţionez memorabila secvenţă a întîlnirii celor doi, la finalul capitolului din deschidere. În vizită, împreună cu mama sa, la avocatul Albu, care-l rugase să-i fie „un fel de secretar" (p. 13), Matei vede silueta evanescentă a Dorei în oglinda de pe peretele biroului-bibliotecă: „aruncîndu-şi ochii din întîmplare pe oglindă Matei văzu în încăperea cealaltă, la care şedea cu spatele, o femeie într-o rochie vişinie, mată, cu părul negru înfoiat şi coborînd astfel pe ceafă, trecînd repede, uşoară. Purta în mînă o eşarfă albă care ajungea pînă aproape de podea, trase sertarul unei comode acoperite cu o placă de marmură cenuşie pe care se sprijinea fotografia unui bărbat în vîrstă, gras şi cu obraji acoperiţi de favorite, băgă înăuntru eşarfa, apoi luă cu un gest brusc fotografia şi dădu să plece cu ea. În acel moment privirile lor se întîlniră în oglindă" (p. 14). Scînteia s-a produs şi amorul îşi va urma cursul. Însă debutul „în oglindă" vrea probabil să spună că cei doi se vor îndrăgosti – de fapt – de „imaginile" lor şi de idealul contopirii visate, pe care-l vor împlini într-un plan aşa-zicînd „secund", al ficţiunii sentimentale, spre a coborî către final în concreteţea vieţii cotidiene şi a metropolei cîndva idealizate, în realitate zăpăcitoare, depersonalizantă, absoarbantă. În Bucureşti, iubirea, cîtă mai rămăsese, se risipeşte ca un fum: Matei o vede pe Dora urcînd într-o

maşină care i-o „răpeşte" („se întrebă al cui va fi fost automobilul ce i-o răpise, încotro o dusese" – p. 487), el însuşi pierzîndu-se în aglomeraţia uniformizatoare a străzii: „Era lume multă, încrucişîndu-se anonimă în toate direcţiile, zbătîndu-se, urcînd şi coborînd, toate feţele semănau între ele, o rumoare egală plutea pe deasupra spumei verzui a mulţimii pe care o brăzda – în drum spre casă" (fraza finală, **Ibid.**).

O carte-reper la începuturile postmodernităţii

În perspectiva istoriei literare, **Matei Iliescu** este opera de vîrf a unui mare autor şi a unui grup cu un rol decisiv în tranziţia prozei româneşti de la modernitate la postmodernitate.

Prestigiul acumulat de aşa-numita „Şcoală de la Tîrgovişte" şi influenţa ei asupra literaturii ultimelor decenii sunt – într-un fel – uimitoare. Deşi le-au comentat favorabil cărţile, apărute începînd cu 1969-1970-1971, criticii momentului nu i-au răsfăţat, refuzîndu-le elogiile maxime, rezervate valului neomodernist al perioadei. Abia în jurul lui 1980 şi după aceea, o dată cu apariţia primei generaţii asumat-postmoderne de la noi, „tîrgovişteniі" au fost recunoscuţi drept mari scriitori şi mari precursori.

Născuţi în 1927-1928-1929, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu s-au cunoscut în anii de liceu, în orăşelul subcarpatic („încriptat" şi el în iniţiala N. din **Matei Iliescu**...). Deveniseră încă de-atunci un grup literar: alături de alţi cîţiva colegi, scriau şi „editau" reviste-manuscris, transformînd un joc adolescentin într-o ocupaţiune luată în serios, foarte în serios. Au continuat la Bucureşti, unde, asemeni personajului lui Radu Petrescu, descind pentru studii universitare. Li se alătură Tudor Ţopa, Petru Creţia şi Alexandru George, incluşi adeseori în fenomenul „Şcolii de la Tîrgovişte" (mai ales cel dintîi, Ţopa), deşi doar trioul „fondatorilor" avusese contact cu urbea. Sunt anii de instalare a regimului comunist, iar în cultură – de suspendare a evoluţiei

modernității autohtone, înlocuite cu propaganda proletcultistă. Înțeleg repede că nu vor putea publica decît dacă se „aliniază", abandonînd linia pe care avansau deja. Moralmente și din punctul de vedere al meseriei literare nu există pentru ei decît o singură opțiune: refuză orice concesie și-și văd de scris în micul lor *underground*, între colegi și prieteni, trecînd între timp de la revistele-manuscris la cărți multiplicate la fel, de mînă, sub mărcile de ei inventate ale unor „edituri" proprii. Tinerii autori își transcriu caligrafic textele, în tradiția copiștilor medievali, păstrînd perfect rectangulară așa-numita „oglindă a paginii", apoi fac legătorie atentă, ca niște meseriași adevărați, taie marginile cărților cu cuțite tip ghilotină, profesionale, și adaugă coperți de carton. Urmează „distribuția" în cercul amical, lectura și receptarea, respectiv impresiile și evaluările prietenilor. Jocul de-a literatura e dus pînă la capăt, ceea ce, dincolo de anecdotică, le permite „tîrgoviștenilor" să-și urmărească proiectele și să evolueze, ignorînd „înghețul" de la suprafața culturii. După proletcultism, către mijlocul anilor 1960, cînd va veni „dezghețul" și mare parte a autorilor români activi vor relua experiențele poeziei și prozei de dinainte de comunism, mai întîi în forme simpliste, de „reînvățare" a limbajului simbolic și metaforic, Radu Petrescu și colegii săi, ca și alți – dar nu mulți – scriitori din *underground*-ul anilor '50, vor începe să-și publice textele mai vechi și mai noi prin care, pe neștiute, literatura autohtonă mersese și mergea mai departe, părăsind modernitatea și tatonînd etapa următoare. De aceea nu-i va înțelege cum trebuie critica la rîndul ei neomodernistă din anii '60-'70. Postmoderni *avant la lettre*, „tîrgoviștenii" și ceilalți vor fi descoperiți – spuneam – abia atunci cînd întreg sistemul cultural românesc va face tranziția către noul model cultural și precursoratul lor va deveni retroactiv perceptibil, validabil. De-atunci încoace, numeroase comentarii critice, studii etc. au văzut în Radu Petrescu un vizionar al postmodernității literare, în Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu excepționali comediografi și parodiști ai noii

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

orientări, în Leonid Dimov şi Mircea Ivănescu primii mari poeţi români postmoderni – şi aşa mai departe.

Prin urmare, **Matei Iliescu** e de citit şi din atare perspectivă contextuală mai largă. Romanul oferă o sinteză eminamente postmodernă de balzacianism (sau flaubertianism), proustianism şi joycianism. Termenul şi conceptul nu intraseră încă în circulaţie la noi şi autorul nu-şi pusese problema transcenderii limitelor modernităţii, dar, fără s-o ştie, asta era, un postmodern, şi asta făcea: relua istoria prozei secolelor XIX-XX, pastişînd-o, cu fine nuanţe parodice (ca, mai tîrziu, încă mai explicit, în **Ce se vede**); pe de altă parte, descriptivismul său migălos, dus pînă la detalii infinitezimale, construia un nou efect de autenticitate, amplu explorat şi în jurnal; plus că, scriind un roman de dragoste, prelua în textul său hiperrafinat o reţetă „de consum", parcă ilustrînd în acest fel o formulă postmodernă asupra căreia au insistat adeseori teoreticienii curentului. De menţionat şi faptul că ediţia a II-a a lui **Matei Iliescu**, după cea *princeps*, scoasă *hors série*, ca literatură „înaltă", a apărut într-o colecţie intitulată „Romanul de dragoste", cu un tiraj menţionat în caseta tehnică de 54.000 de exemplare. O carte care se adresează – aşadar – deopotrivă publicului elevat şi celui larg, ca orice operă postmodernă care se respectă...

Istoria scrierii, rescrierii şi publicării lui *Matei Iliescu*

Alt subiect de urmărit: istoria scrierii, rescrierii şi publicării romanului.

Prima menţiune a titlului în jurnal e din vara lui 1952, conform unei note din **Ocheanul întors**: „În vederea lui **Matei Iliescu** voi cumpăra cinci caiete, în care voi scrie zilnic despre: compoziţie, ideologie, eroi, interioare, exterioare – observaţii de lectură pentru folosit. O poetică de uz propriu" (ed. cit., p. 100). Din volum lipsesc datările, însă se deduce că era prima vacanţă mare de după debutul în profesorat, la Petriş, în toamna lui 1951. E de văzut dacă în versiunea

integrală a jurnalului, din care **Ocheanul întors** e un decupaj epurat, nu apar alte însemnări mai vechi despre viitorul **Matei...** Autoexilat în Nord-Estul Ardealului, tînăr profesor la sat, trăind în gazdă, într-o casă ţărănească, Radu Petrescu îşi urmăreşte cu patetică încăpăţînare proiectele intelectuale, refugiindu-se în lectură şi în scris. În exterior, e perioada celui mai dur stalinism, noul regim zdrobind cu cruzime structurile vechii societăţi româneşti „burgheze". Contrastul defineşte deopotrivă epoca şi pe scriitor. Protestatar neştiut, el împinge înainte, pe cont propriu, literatura română, altfel încremenită la suprafaţă de „îngheţul" deja-pomenit.

În anii următori, notele zilnice vor depozita din ce în ce mai multe reflecţii despre roman, despre intenţiile autorului, apoi despre lucrul efectiv, despre scriere şi rescrierile succesive. Cartea va fi gata pe 17 iunie 1964 (cf. **Părul Berenicei**, ed. cit., p. 417). Între timp a revenit în Bucureşti. Îşi găseşte de lucru ca funcţionar. Încă nu poate publica. **Matei...** e respins de Editura pentru literatură, căreia autorul i-l propusese la scurt timp după finalizarea manuscrisului (cf. Adela Petrescu, **Tabel cronologic**, în ediţia 1996 a romanului, p. 6). Vremurile se îmblînzesc, dar mai e un pic pînă la ieşirea totală din proletcultism. **Matei...** va fi propus aceleiaşi edituri şi în 1966, tot fără succes, deşi, de astă dată, e însoţit de recomandarea unui scriitor "oficial", Miron Radu Paraschivescu. Încă nu sunt din nou acceptate estetismele considerate după 1947 forme de "decadenţă", de "evazionism", de subminare a ideologiei oficiale.

Apoi, în cea mai "liberală" etapă a istoriei noastre comuniste, primele apariţii în presa culturală, în jumătatea a doua a deceniului, şi debutul cu **Matei...**, în 1970, urmat de republicarea rapidă din 1973. Pînă în 1982, cînd se stinge din viaţă, îi apar mai multe cărţi noi, dar nu şi reeditări, blocate din principiu de un regim care începe să strîngă din nou şurubul, temîndu-se de independenţa artiştilor prestigioşi, drept care restrînge posibilităţile de acumulare a notorietăţii. Propune Editurii Eminescu o nouă ediţie, revizuită, a lui **Matei...**, în 1976,

neonorată (cf. Adela Petrescu, loc. cit., p. 7). Privilegiul le este acordat doar autorilor aflaţi în raporturi de complicitate cu stăpînirea.

Pauză şi pînă în 1989, şi în prima parte a anilor '90, pînă la ediţia din 1996. Comportamentul vechiului regim avea să rămînă acelaşi, cu asprimi suplimentare pe măsură ce criza finală se adîncea. Încît, chiar dacă de-a lungul ultimului deceniu dinaintea prăbuşirii are loc amintita revalorizare a operei lui Radu Petrescu şi a celorlalţi precursori ai postmodernităţii, operele nu le sunt recirculate. Iar în primii ani de după revoluţie, dominaţi de tensiuni haotice, nimeni nu se gîndeşte la operaţiuni editoriale temeinice, pentru ca apoi să se intre în criza economică postcomunistă, cu din ce în ce mai mari dificultăţi financiare pentru editori. De altfel, retipărirea lui *Matei...* în 1996 se face – semnificativ – la Fundaţia Culturală Română, instituţie publică, finanţată de la bugetul de stat.

Altfel spus, istoria romanului lui Radu Petrescu o oglindeşte în mic – în felul său – pe cea mare, politică: împrejurările scrierii, publicarea întîrziată, apoi absenţa reeditărilor îşi au explicaţiile lor contextuale. De reţinut în panorama epocii, a epocilor în cauză.

Roman şi oglindă a romanului

În sfîrşit, trebuie reamintită existenţa cu totul specială a tandemului **Matei Iliescu-Părul Berenicei**: fiindcă volumul din urmă nu e doar unul cu însemnări zilnice ale lui Radu Petrescu, ci chiar jurnalul scrierii lui **Matei...** Precedent: Gide, cu **Les Faux-monnayeurs** şi **Journal des Faux-monnayeurs**. Situaţie rarissimă în literatura universală, unică pînă de curînd la noi. (În anii 2004 şi 2006 Gheorghe Crăciun avea să publice romanul **Pupa russa** şi **Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la Pupa Russa (1993-2000)**).

În **Părul Berenicei**, din fluxul mare al anilor consemnaţi de autor în jurnal e decupată perioada ianuarie 1961-iunie 1964, a redactării finale a lui „**M.I.**" (ed. cit., p. 31), numit şi, dintre proiectele sale, „acela acum atît de vechi, al lui **Matei Iliescu**" (**Idem**, p. 54). Ultima

notă înregistrează încheierea romanului, în biroul său funcționăresc. O anunță la telefon pe soție. Familia toată îl întîmpină acasă, evenimentul e mare. Pe drum se simte nu doar el însuși eliberat, ci și protagoniștii și-au capătat viața lor proprie, „autonomă": „Aer larg, vibrant. Mi se pare curios, două făpturi de aer, Matei și Dora, respiră acum în aerul liber" (**Idem**, p. 417). Pe lîngă secvențialitatea tipică genului, pe ani și zile, **Părul Berenicei** este – în consecință – împărțit și în capitole, de la I la XXXI, corespunzătoare celor din roman. Lectura acestuia singur rămîne posibilă, însă devine imperativă și cea simultană, pe ambele planuri: ficțiunea și jurnalul paralel, în care sunt multe date, reflecții, chei de înțelegere despre/asupra/pentru **Matei...** Între altele, e dezvăluit cifrul joycian, obligatoriu pentru o interpretare a straturilor profunde ale cărții. Materia toată din **Părul Berenicei** oferă șansa cu totul excepțională de pătrundere în „laboratorul" scrierii unei capodopere, în misterele „gîndirii producătoare". Marele scriitor a avut grijă de marele său roman, furnizîndu-le cititorilor, comentatorilor, posterității „instrucțiuni de folosire"...

Prefață la Radu Petrescu, ***Matei Iliescu****. Ediție definitivă, îngrijită de Adela Petrescu. Prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2007; apărut în prealabil în* ***aLtitudini****, anul II, nr. 21, noiembrie 2007*

*

Ce se vede, romanul lui Radu Petrescu (Editura Eminescu, București, 1979), este turul de forță al unui prozator deplin stăpîn pe mijloacele sale. Carte-sinteză de scrituri, **Ce se vede** se refuză clasificărilor comode și are ambiția de a se plasa deasupra oricărei tipologii. Începutul e de roman clasic, cu descrierea cadrului primei scene, cu precizarea temporală („În acea roșie și dulce după-amiază de iulie 1941"), cu portretele personajelor etc. Acțiunea curge previzibil,

psihologiile sînt tipice (dintre personaje, Leon Marcu e o nouă reluare a tipului Hagi Tudose) şi atmosfera e călinesciană, în sensul unui balzacianism nuanţat. Intriga se învîrte în jurul unei moşteniri pe care Leon Marcu, pe post de cumnat al răposatei, o pîndeşte precum Stănică Raţiu din **Enigma Otiliei**; soţul acesteia, căpitanul pensionar Octav Dinescu, are cîteva aventuri amoroase, dar o clauză testamentară îl dezmoşteneşte în caz de recăsătorie; etc. etc. Din acest peisaj nu lipsit de relief însă oarecum vetust, **déjà vu**, accentul se mută cu-ncetul asupra lui Eliade, nepotul căpitanului, adolescent cu elan de poet şi cartea devine un „portret al artistului în tinereţe". Scriitura este pe nesimţite mai alertă şi monologurile interioare ale personajului se împletesc cu lungi dezbateri în cercul său de prieteni, tineri cu preocupări intelectuale şi apetit metafizic, interesaţi de literatură ca şi de mecanismele istoriei. Rememorînd scene din copilărie, Eliade se dedublează cu interesante efecte. Apar scene simbolice: Eliade asistă la o partidă de tenis ca un dans perfect, are mereu în minte imaginea unei călugăriţe etc. Complicîndu-se şi împingînd în planul secundar intriga iniţială, romanul este în această parte un roman al întrebărilor tinereţii unui spirit zbuciumat, cîştigînd net în interes şi în profunzime. Din caricatural şi tipologic, el devine un foarte bun roman de analiză psihologică şi, privit prin prisma acestei noi convenţii, Eliade este un personaj excelent dezvoltat. Faţă cu vitalitatea spirituală şi cu apetitul intelectual al personajului, sugestiile pe care numele său nu le poate evita sînt perfect adecvate. Forţa de şoc este însă rezervată ultimelor 60 de pagini, care se întorc asupra romanului precum un ansamblu de oglinzi care multiplică infinit. Din perspectiva acestor pagini, scriitura întregii cărţi (aparent eclectică) îşi relevă coerenţa. Într-o lungă convorbire dintre doi din prietenii lui Eliade, Virgil Aurelian şi George Ojescu, primul îi relatează celuilalt episoade cunoscute din desfăşurarea anterioară a cărţii. Se reiau astfel aproape fără modificări pagini întregi ale romanului, dar – lucru extrem de important! – punctele de vedere iniţiale sînt relativizate de comentariile şi explicaţiile pe care Virgil le

intercalează. Lucrurile rostite inițial de către naratorul omniscient (fie că, înspre centrul cărții, omniscienta devenise selectivă – vezi termenii lui Friedman și ai lui Wayne C. Booth) sînt reinterpretate, adevărul se descoperă a fi relativ și se poate institui de aici o ordine a nesiguranței tradusă în termeni estetici printr-o sporită ambiguitate. Este pînă la un punct ceea ce a făcut Faulkner în **Zgomotul și furia** sau, la noi, D.R. Popescu în ciclul **F**: aceleași fapte sînt reluate din mereu alte puncte de vedere și elucidarea se dovedește a fi egală cu disoluția, cu dispersia. Interesul se mută în aceste 60 de pagini finale asupra modului de scriere, asupra structurii discursului care conferă noi semnificații episoadelor considerate în sine și totodată cărții luate în întreg, ca obiect literar. Fără să insereze pasaje propriu-zis teoretice, romancierul presară replici care, pe lîngă firescul și funcționalitatea lor în dialogul personajelor respective, constituie și chei ale acestor modalități de scriere, conturînd în fond o utopie a romanului. „Am încercat, dragă George", spune Virgil, „să pun pe hîrtie, într-un caiet, tot ce ți-am spus ție acum, bănuind că e aici un mod de a fi al oamenilor care să permită unui romancier fanatic să-și gîndească altfel decît pînă acum personajele și cartea" (p. 208). Mai apoi, același personaj spune: „Eu repet, încercînd să nu pun nici un cuvînt de la mine. Sînt ca un liliac prins în ace ca să-mi stea aripile bine desfășurate, pe o mare planșetă. Nimic din cîrligele, membranele și blana mea nu rămîne ascuns, anume pentru că distanța dintre mine și ce spun este incalculabilă. Simți asta? Gura mea s-a deschis acum, în cartea vieții, pentru ca în ea să se poată alcătui ecoul cuvintelor rostite de alții, să se poată proiecta, pe pereții ei, ca pe ai pereților peșterii platoniciene, umbra faptelor săvîrșite de alții. Admiră [...] primul uriaș din epica românească, apărut cu totul pe neașteptate dintr-un biet liliac" (p. 211-212). Romanul e definit pe rînd ca simplă combinație („eu combin, ți-ai dat seama" – p. 212), contemplație („avem observație și memorie, atît" – p. 241) și truc („ca printr-o scamatorie" – p. 241). Un fragment este de analiză a zonelor abisale, de psihanaliză („după sentimentul general, moartea există: cînd trupul e

rupt, sfîşiat, perforat, despicat, smulgîndu-i-se ceva. Aşa îmi explic spaima obscură pe care ne-o provoacă ciungii, ologii, marii estropiaţi: sînt morţi şi totuşi umblă printre noi ca şi cînd ar fi vii, ca strigoii." – p. 225), în timp ce printr-o serie de paranteze se introduce în discursul lui Virgil un alt plan, interior, al imaginilor şi asociaţiilor pe care George le face ascultînd. Discuţia va fi apoi continuată de George, Eliade şi Poenăreanu (alt personaj al grupului). Cîteva reflecţii ale primului în legătură cu relatarea anterioară a lui Virgil sînt extrem de importante: „Virgil, prin povestirea lui, a izbutit să aducă în povestirea lui ipostaza paternă, [...] personajul să-l scrie pe cel care-l scrie, ţinînd seama că, aşa cum ţi-am spus, cel care scrie este Fiul şi că Tatăl se revelează prin Fiu. «Şi cum s-a revelat la el Tatăl prin Fiu?», strigă Eliade. «Prin repetarea integrală, întocmai, literală, a unui text precedent.» «Asta este şi în Homer», spune Eliade. «Iris, îi răspunse Ojescu, nu repetă decît, strict, vorbele pe care zeul i le încredinţează spre a le repeta, nu şi naraţiunea şi comentariile circumvecine, ale celui care scrie **Iliada**.» «Dar asta, murmură copleşit amfitrionul, înseamnă că Virgil l-a perfecţionat pe bătrînul orb!»" (p. 237). Şi mai departe: „vorbele repetate rarefiază persoana celui care le repetă, pentru ca să aibă din ce se alcătui fiinţa, fără nume dar foarte individuală, a celui repetat" (p. 238). Reluînd literal episoade întregi (cu umilinţa dar şi orgoliul lui strict „ce se vede"), dar şi introducîndu-şi propriul punct de vedere, Virgil pledase pentru adevărul celor spuse, pentru exactitate („sînt hotărît să-ţi spun totul foarte exact" – p. 225); în faţa noilor interlocutori, George reia însă şi el firul, relativizînd la rîndul său punctul de vedere al lui Virgil şi oferindu-se şi el unei alte relativizări („Lucrurile nu stau chiar aşa cum şi le-au imaginat Virgil şi George", va spune Poenăreanu). Poenăreanu însuşi reia episodul introductiv al romanului. Eliade va medita apoi la „situaţia de a se fi întîlnit el şi persoanele apropiate, ca personaje în relatarea, obiectivă ca o pagină de roman, a lui Gabriel Poenăreanu" (p. 244). Între realitate şi livresc, Eliade formulează undeva primatul livrescului, care, ca realitate secundă, suplineşte într-un plan superior

incoerenţele realului („Cînd apare pe lume o operă importantă, ca **Istoria literaturii române...**, de exemplu, de George Călinescu, în librării cam pe timpul la care s-a referit Gabriel, cînd era parastasul de un an pentru mătuşa mea, totul rămîne în aparenţă la fel ca înainte şi totuşi ce modificare! Ce fusese distrus, pentru o clipă, pe pămînt, se refăcuse în cer, pentru totdeauna, mister al schimbării la faţă" – p. 247).

Această ultimă parte a romanului, la care am încercat o analiză rezumativă, sintetizează modalităţile de scriere folosite pe parcurs, deschizînd un nou plan de semnificaţii: cel abstract, al structurii literare, care se suprapune peste semnificaţiile (de ordinul întîi) ale firelor narative. Negînd clişeul, circulant însă fără nici o consecinţă serioasă, al scriitorului care ştie totul despre personajele lui şi, ca Dumnezeu, are asupra lor deplină putere" (p. 237), această sarabandă a punctelor de vedere instituie o poetică a romanului. Alunecînd către oniric şi parabolic, ultimele pagini ale cărţii validează acea ordine a livrescului ca realitate secundă şi infinită. Prin sincopele temporale (ultimele pagini sînt cu Virgil Aurelian şi soţia sa, cîndva după cutremurul din martie 1977) şi prin nerezolvarea – ca în romanul clasic – a diferitelor linii epice, structura narativă a cărţii (începută atît de tradiţional!) este şi prima sa fabulă. A doua, de ordin general, este cea a acestei poetici a romanului. Finalul deschis („şi aşa mai departe") aparţine celei din urmă.

BCUIASI/CENTRU CARTI

MIRCEA HORIA SIMIONESCU. „LUMEA" ÎNTR-O „CARTE". CU DICŢIONARUL PRIN VIAŢĂ, PRIN LITERATURĂ...

Debutant întîrziat în 1968, conform imperativului „tîrgoviştenilor" de amînare a publicării pînă la 40 de ani – după cum au afirmat în repetate rînduri membrii „Şcolii de la Tîrgovişte", adică, alături de M.H. Simionescu, Radu Petrescu şi Costache Olăreanu – Mircea Horia Simionescu s-a „răzbunat" publicînd apoi în ritm ameţitor, carte după carte: **Ingeniosul bine temperat. Dicţionar onomastic** (1969); **Ingeniosul bine temperat. Bibliografia generală** (1970); **După 1900, pe la amiază** (1974); **Răpirea lui Ganymede** (1975); **Jumătate plus unu** (1976); **Nesfîrşitele primejdii** (1978); **Învăţături pentru delfin** (1979); **Breviarul (Historia calamitatum)** (1980); **Ulise şi umbra** (1982); **Banchetul** (1982); **Toxicologia sau Dincolo de bine şi dincoace de rău** (1983); **Redingota** (1984); **Licitaţia** (1985); **Trei oglinzi** (1987)... Aceasta din urmă transcrie însemnările pe un singur an (1946) din jurnalul simionescian, care va fi avînd cine-ştie-ce proporţii!... O operă – aşadar – impunătoare şi aflată încă în plină desfăşurare...

N-am început fără intenţie cu o „numărătoare a steagurilor", pentru că vreau să spun mai întîi ceva des pre „acumularea cantitativă" a scrierilor lui Mircea Horia Simionescu. Nu înainte – însă – de a face o observaţie privitoare la comentariile critice care i s-au consacrat. Numărul lor – constant – ridică şi el o problemă, şi anume: s-a scris enorm despre cele paisprezece cărţi, dar extrem de puţin, aproape deloc, despre opera în care ele se integrează. Datorită – desigur – în primul rînd faptului că literatura curentă e analizată la noi mai ales pe

filieră gazetărească, prin „clasicele" specii critice de întîmpinare (cronica, recenzia...). Aşa se face că scriitori de mare valoare, cu voluminos *curriculum vitae* – precum, iată, MHS (cum i se spune – în formula fonetică: „em-haş-es"! – şi cum voi scrie în continuare) –, au parte mai mult de comentarii izolate, centrate pe cîte o singură carte şi – astfel – „atomizante", prea rare fiind interpretările „de sus", sintetice. Dezechilibrul (relativ, firește, căci nu voi să-mi „absolutizez" observaţia) dintre analiză şi sinteză are drept consecinţă un anumit deficit în ordinea bunei, adecvatei înţelegeri a autorilor în cauză. Aprecierile globale se fac din mers, fără relecturi cursive, şi în destule cazuri se ajunge pe această cale la reluarea inerţială a unor idei pe care poate că opera nu le mai confirmă... Adică la clişee interpretative. Nu mai insist asupra fenomenului, ale cărui mecanisme ţin – pînă la un punct – de firea lucrurilor. Voi încerca – doar – să exemplific cu cîteva asemenea clişee aplicate lui MHS.

Întîi – ziceam – acela legat de numărul cărţilor sale. E socotit cîteodată prea mare, prozatorului reproşîndu-i-se ici şi colo, mai pe şleau, mai pe ocolite, că „se repetă", că multiplică în exces o formulă de-acum cunoscută. Sînt de părere că obiecţia dovedeşte neînţelegerea unui sens major al operei lui MHS, ea făcînd parte dintre acelea cărora desfăşurarea de mari proporţii le este dat constitutiv, ca în cazul (rămînînd la exemple româneşti) prozei lui Sadoveanu sau al poeziei unor Arghezi, Dimov, Mircea Ivănescu ori Mircea Cărtărescu. Creaţiile de acest fel au un „proiect de ansamblu, către realizarea căruia fiecare carte face cîte un pas. Scrierile oricărui autor important au – nu-i vorbă – nivelurile lor de coerenţă, însă cele de acest fel par concepute după grandioase planuri unitare, ca şi cînd respectivii ar scrie toată viaţa la o singură, uriaşă carte (de altfel, lucru interesant, ei nici nu „evoluează", descriind – din acest punct de vedere – trasee de exprimare perfect liniare). Ni-l putem închipui pe Sadoveanu publicînd doar două-trei romane? Sau pe Arghezi cu două-trei volume subţiri de versuri? Revenind la MHS: proza lui e „extensivă" prin propria-i „regulă a jocului", înfăţişîndu-ni-se ca un proiect de

„comedie umană", ireductibilă la o carte ori alta, căci abia toate la un loc o pot aproxima. Autorul vede în ea o „cosmogonie": ar exista acolo – atrage el atenţia – „sensuri filozofice, sensuri mai adînci, foarte generalizatoare ale dedesubturilor unei cosmogonii" (dintr-un interviu din **Convorbiri literare** nr. 10/1981, p. 7). Putem – într-adevăr – să convenim fără multe ezitări că e o vastă colecţie de componente ale lumii, de nume, chipuri, fapte şi obiecte, adunate cu aparentă veselie, trecute prin filtre umoristice şi parodice, un veritabil „bîlci al deşertăciunilor", adică o cosmogonie „pe dos". Una cu sens totalizator, omogen: „Literatura mea este o literatură tragică a neînţelesurilor posibile între formă şi conţinut – mi-ar conveni să spun între aparenţă şi esenţă –, e o tragedie a omului modern care trăieşte în permanenţă aceste neînţelesuri. [...] Literatura pe care o propun eu vrea să exprime, prin fenomene concrete, legi foarte generale, legile unei lumi care riscă să-şi dea foc. [...] Cred că este o cosmogonie [...] Dedesubtul ei este o dereglare a lumii. Lumea, poate numim [numai? – n.m., I.B.L.] o parte a lumii, se dereglează, deşi scepticismul meu îmi spune că fenomenul este general. [...] sînt mecanisme dereglate, de la cele obiective, exterioare, pînă la cele ale limbajului şi ale comunicării şi cărţile mele nu dau soluţii, dar surprind această dereglare" (din acelaşi interviu).

Vorbind despre această omogenitate m-am apropiat de un al doilea clişeu adeseori aplicat operei lui MHS. Ea s-ar divide în cîteva „serii" paralele: una a tetralogiei **Ingeniosul bine temperat**, alta a romanelor şi a treia a nuvelelor. Distribuire în conformitate cu un criteriu formal, însă inoperantă dacă vom urmări acelaşi criteriu pînă la capăt, acolo unde ne vom reaminti că arhitectura complexă a **Ingeniosului...** include şi structuri romaneşti şi nuvelistice. Gîndindu-ne şi la faptul că celelalte cărţi ale autorului cuprind referiri la tetralogie, din care reiau nume, personaje şi uneori chiar texte întregi, va trebui să tragem concluzia că **Ingeniosul...** tinde să înglobeze, din aproape în aproape, tot ce a scris MHS, inclusiv – în ultimă instanţă – jurnalul său, deci pe însuşi autorul, ca o consecinţă finală a „absorbirii" vieţii în literatură

(mi se pare – pe scurt – morala cărţii sale cele mai recente, **Trei oglinzi**, în prelungirea mesajului **Toxicologiei**). Operă de primă importanţă a literaturii române postbelice, tetralogia e o matrice a lumii, un „model" al ei, de o excepţională originalitate a construcţiei. Nemaiintrînd acum în detalii descriptive (în linii mari, cunoscute), mă rezum la rapide definiri ale celor patru volume: **Dicţionarul onomastic** (cu continuarea din **Jumătate plus unu**) inventariază umanitatea la modul „didactic", înşiruind sistematic nume de persoane, după alfabet (încă de la început apărînd sigla „Ct.", explicată astfel la subsol: „Notaţie frecvent utilizată, trimiţînd la **Cartea de telefon.** [n.a.]" – **Dicţionar onomastic**, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 8); la fel procedează **Bibliografia generală** pentru literatură, pentru spaţiul infinit al ficţiunii; apoi autorul coboară, o dată cu **Breviarul**, „în lume", în „clocotul" vieţii, înregistrîndu-i „delirul" în forma parabolică, *abreviată* a unui sanatoriu de nebuni; pentru ca prin confesiunea „auto-biografică" din **Toxicologia** să urce şi el însuşi, asemenea unui Noe tragi-comic, pe „arca" nou-construită, replică parodică la aceea din vechime. Astfel „cosmogonia"-i gata şi, ca-n poveşti sau ca niciodată, „lumea" a intrat într-o „carte". Ce este efectiv această carte nu e uşor de spus. În maniera permanetelor disimulări autoironice care-l caracterizează, MHS se referă undeva la **Dicţionarul onomastic** şi la **Bibliografia generală** ca la nişte „alcătuiri ciudate ce nu aparţin nici ştiinţei, nici literaturii" (**Breviarul**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 256). Să fie un amplu roman? Ni se răspunde tot acolo: „Dar, sîntem departe de-a avea în faţă un roman! [...] Atacînd energic literatura, autorul cărţii n-a mers decît pînă la jumătatea drumului său epic, de unde, întorcînd privirea, s-a simţit cuprins de nostalgie: titlul îl chema înapoi. Viguros, hotărît să nu fie slab ca o muiere şi nici sever ca un tratat ştiinţific, şi-a continuat drumul, aci avîntîndu-se înaripat, cu cîntecul pe buze, spre cursele savante, doctorale, spre formulările reci şi lapidare, aci zăbovind metodic, cu şublerul şi micrometrul în mînă, ca să studieze plăsmuirile evanescente, părelnice

umbre ale fanteziei, parfumurile suave şi inefabilul cel în veci însetat de determinanţi. [...] în cele din urmă, călătorul a ajuns să scrie o carte care, dacă nu e nici tratat şi nici roman, ceva tot trebuie să fie din moment ce e alcătuită din cuvinte şi, pusă sub ochii unui alfabet, îi produce individului, pe buze şi în interior, un bîzîit uşor şi voluptos..." (**Idem**, p. 257). Poate – totuşi – roman, dacă acceptăm că romanul e capabil să ia orice formă şi să cuprindă orice; sau, mai degrabă, utopie generic-literară a unui „text universal"...

A treia prejudecată pe care vreau să o semnalez e aceea a aşa-zisului caracter „pur livresc" al prozei lui MHS. Eticheta e frecvent ataşată întregii „Şcoli de la Tîrgovişte". Dar e în mod nefericit reductivă. Prozatorul a calificat ironic acest fel exclusivist de a înţelege procedeele de rapel cultural, vorbind despre „impresia unora, după care literatura tîrgoviştenilor ar fi, comparativ cu a altora, livrescă... Livresc pare orice semn care se diferenţiază de incultură. [...] Chestiunea livrescului opunîndu-se vieţii tumultuoase aminteşte într-un fel de aceea a acceptării neologismelor" (dintr-un interviu din **Astra** nr. 6/1986, p. 4). Într-o formă spirituală, MHS denunţă astfel – de bună-seamă – un insidios „complex al livresculuí", aflat încă în eficientă activitate, supărător din clipa cînd îngustează procustian receptarea literaturii de un anumit tip. Între „trăit" şi „livresc", între „viaţă" şi „cărţi" se stabileşte o relaţie elastică, pentru a cărei analiză trebuie depăşită tentaţia de a stabili o opoziţie simplă (ca să nu zic „simplistă"!). Sînt laturi complementare ale unei sinteze creatoare, în care – măcar pentru compensaţii – se cuvine deocamdată pus un accent asupra deschiderii către realitate, către varietatea de forme a naturalului şi a umanului. Polemic ori nu, autorul s-a pronunţat de multe ori asupra acelei relaţii şi chiar a acelui accent. Citînd dintr-o singură „confesiune de prozator": el a indicat sursele literaturii sale în „frecventarea aplicată [...] a meşterilor profesiunii alese, ca şi (în) observaţia vieţii, activitate dintre cele mai generale şi pasionante"; a mărturisit credinţa „că nici un alt domeniu nu mi-ar fi oferit, ca acela al literaturii, atîtea prilejuri de-a redescoperi lumea"; şi a explicat în

sens apăsat-„realist" comedia limbajelor din cărţile sale: „Am încercat şi voi mai încerca să arăt prin modele (citeşte figuri) că nu există garduri care să oprească terminologia ştiinţifică să intre în corpul literaturii, cum *literaturii-literatură* nu-i sînt porţile închise înaintea nici unui fel de limbaj, inclusiv cel al matematicii, al administraţiei, al balisticii sau al artificiului fantezist. Realitatea, căreia îi rămîn fidel pînă la ultimele consecinţe (anexată de unii confraţi în exclusivitate, măcar că se dovedeşte doar o parte a realităţii), trebuie cuprinsă în toată întinderea şi integritatea ei" (**Revista de istorie şi teorie literară** nr. 4/1983, p. 42, 43). Opera lui MHS cred că vrea să ne comunice şi acest tîlc: pentru a fi înregistrată, pentru a fi „păstrată", realitatea trebuie cuprinsă „întreagă" în acolada şi mai cuprinzătoare a literaturii. Dat fiind că volumul dedicat în tetralogie „vieţii" se numeşte tocmai **Breviarul**, îmi închipui în legătură cu această relaţie (ca în pomenita matematică) de incluziune că autorului nu-i va fi fost străin gîndul la dictonul conex: *ars longa, vita brevis...*

*

În maniera ironică, de joc parodic atît de caracteristică autorului său, recenta publicare a **Dicţionarului onomastic** al lui Mircea Horia Simionescu (Editura ALLFA, Bucureşti, 2000) reuşeşte să fie simultan o reeditare şi o premieră. Fiindcă, deşi textul repus în circulaţie e cunoscut, **Dicţionarul...** apare acum pentru prima oară în formulă integrală, într-un singur volum compact. Sub acest titlu fuseseră incluse în 1968 doar literele de la A la I. Restul alfabetului avea să fie parcurs în 1976, în **Jumătate plus unu**. De-atunci încoace, deşi ştiu că autorul şi-a dorit-o, reîntregirea Dicţionarului onomastic n-a fost posibilă. Pînă în 1989, sub regim comunist, cărţile îi apăreau, dar nu se reeditau niciodată. După, cînd s-ar fi putut, au apărut dificultăţile comerciale: cine să publice un tom atît de gros?! Evenimentul s-a produs abia acum.

E cu adevărat un eveniment: ne este astfel restituit textul integral al

uneia dintre marile opere ale literaturii române. Al uneia dintre componentele ei, de fapt, căci – se ştie – **Dicţionarul onomastic** este primul volum al tetralogiei **Ingeniosul bine temperat**, din care mai fac parte **Bibliografia generală** (1970), **Breviarul (Historia calamitatum)** (1980) şi **Toxicologia** sau **Dincolo de bine şi dincoace de rău** (1983). Despre tetralogie în ansamblu şi despre felul în care întreaga proză a lui Mircea Horia Simionescu se ordonează în jurul ei, multiplicîndu-i temele, dezvoltîndu-i sugestiile, preluîndu-i personajele şi uneori chiar fragmente de text am vorbit deja. Noua ediţie integrală a **Dicţionarului onomastic** e un prilej de a reveni asupra acestei cărţi incredibile, stranii, deloc *temperate*, *ingenioase* – în schimb – cît cuprinde.

În prefaţa scrisă special la reeditare, autorul face, mai în glumă, mai în serios, un mic istoric al ideii. Aflăm astfel că „tipuri caraghioase" şi „nume inventate" au fost folosite încă de la... 13 ani, în prima sa tentativă romanescă, intitulată **Ce oameni, ce idei!** (cf. p. VII). Ni se oferă apoi o apetisantă listă a scrierilor „de sertar" de pînă la 25 de ani, „de astă dată lizibile şi adesea chiar amuzante pînă azi": **Istoria literaturii organice** (1944-1945), **Cartea despre femeia esenţială** (despre care ştim cîte ceva din **Bibliografia generală**) şi **Trei cărţi despre univers** (ambele din 1947), **Tezaurul sau scara bogăţiilor** (1953-1957) şi, nefinisate, rămase în stadiul de „grămezi de note", tratatele **Tactica generală** şi **Cartea despre vase** („proiectate mai tîrziu"). În toate acestea, „invenţia onomastică ia proporţii pînă la (aproape) dimensiuni maniacale" (p. VIII)!

(Auto)ironia nu se opreşte aici. Ajungem deîndată în iarna anului 1958, de cînd ar data „ideea unui dicţionar onomastic de sine stătător – roman cu o mie de personaje". Radu Petrescu, prieten şi coleg de grup literar „tîrgovişte an", aştepta atunci un prim copil şi avea nevoie de sugestii: „m-am oferit să-i adun pe-o listă cîteva zeci de nume, cu caracterizări sumare, demonstrîndu-i «academic» că un Mitică sau Mache evoluează cu totul diferit decît un August, Demostene sau Hidroxin"! Pînă la urmă, operaţiunea se extinde: „Am adunat pentru

prima lectură vreo 30 de nume, apoi, nesatisfăcînd exigenţele prietenului, vreo 1200... Treaba asta mi-a luat ceva timp, ultimele nume încheindu-se abia cînd fiul lui Radu se pregătea să plece în armată" **(Ibid.)**!...

Iată rezultatul: o carte de literatură, un fel de roman (dar nu e sigur!) în tipar de dicţionar. Opţiune retorică din care decurg mai multe argumente de interes al lecturii. În primul rînd, cartea continuă să fie şocantă şi astăzi, după ce istoria creativităţii artistice a testat toate năstruşniciile posibile. Utilizată altfel, materia din articolele **Dicţionarului onomastic** ar fi produs o culegere de portrete sau una de povestiri, eventual un roman – sau mai multe! – colcăind de personaje. Aşa, cînd le întîlnim în pagină înşirate după alfabet, după nume, cartea capătă un aspect de inventar, unul teoretic exhaustiv: clasată în fişiere ordonate, umanitatea toată pare adusă între cele două coperţi. **Dicţionarul...** devine – practic – proiecţia ei în parabolă.

În al doilea rînd, cu atare structură, în răspăr faţă de cursivitatea fluvială a naraţiunii romaneşti tradiţionale, încă dominante, **Dicţionarul onomastic** propune un model „alternativ" (cum a ajuns să se spună între timp) al lecturii înseşi. Autorul are iarăşi ceva de spus la acest capitol, pe acelaşi ton jucat-ingenuu: e o „carte bună de citit, după plac, pe o bancă într-un parc sau pe un acoperiş, în tramvai sau într-o cabană alpină, de la mijloc, de dinapoi, înainte, de dedesubt spre manşeta de sus, ca almanahurile şi calendarele străbunicilor, ca răvaşele şi scrisorile, ca telegramele de presă" (p. IX). Într-adevăr, dicţionarele nu se citesc de la cap la coadă. Nici nu se citesc deloc; se consultă: ai, n-ai nevoie, le răsfoieşti şi te opreşti ici sau colo, după necesităţi sau după inspiraţie. Din acest unghi privindu-l, **Dicţionarul onomastic** e una dintre cele mai interesante cărţi romaneşti provocatoare de reflecţii de teorie literară. Avem – de fapt – de a face cu un soi de roman modular, a cărui compoziţie în aparenţă riguroasă stimulează – dimpotrivă – comportamentul imaginativ al cititorului, liber să-şi aleagă singur traseele de lectură. Fără ca Mircea Horia Simionescu să fi putut anticipa faptul, cartea se apropie mult de

soluţiile interactive pe care acum, de relativ puţină vreme, le provoacă experimentele cele mai radicale de literatură oferită prin INTERNET, unde se pot citi romane cu structuri flexibile, în a căror lume pătrunzi „accesînd" prin proprie opţiune una ori alta din posibilităţile de continuare gîndite de autori. O imagine-standard a romanului, pe care s-o cunoască toţi cititorii lui, generaţie după generaţie, nu mai există. Putem ajunge doar la una sau – dacă sîntem insistenţi! – la mai multe variante combinatorii, niciodată la invariant.

În atari condiţii, ceea ce uimeşte la **Dicţionarul onomastic** e concurenţa fără învingător şi învins dintre cele două dimensiuni definitorii ale sale: cea realistă, de panoramare a umanităţii, şi cea livrescă, retorizantă, care complică mereu lucrurile. Pe de o parte, Mircea Horia Simionescu e un mare prozator al concretului, un descriptiv cu vocaţia observării detaliilor caracterizante şi cu puternice înclinaţii moraliste. Celor mai multe nume adunate-n carte li se fac portrete concise: cîte o trăsătură fizică revelatoare, alta de caracter, în frazări aproape întotdeauna comice, fie şi secret-ironice. Caracterolog şi comediograf, vasăzică. Sutele – dacă nu miile – de figuri care defilează prin **Dicţionar...** ar putea oricînd face concurenţă nu numai stării civile, ci şi – să zicem – galeriei personajelor balzaciene. Iată-l – bunăoară – pe ACHIM: „În copilărie a suferit de boala care se numeste umilinţă. Bietul om! Acum, ca urmare a acelei nenorocite boli, se poartă tiranic cu cei neîndemînatici şi visători, ţinîndu-le (celor mai tineri dintre ei) lungi cuvîntări despre pericolele ascunse ale vieţii" (p. 6); sau pe AEGIST: „Sprînceană profesională de farmacist. Hepatic. Liberal" (p. 13); sau pe DOLLY: „Suferindă de prea intensă vitalitate. Asta o paralizează în multe întreprinderi" (p. 139); etc. etc. Savuroase şi luate separat, asemenea caracterizări permanent ironice devin colosale în cantităţi mari, compunînd o veritabilă comedie umană.

Pe de altă parte, începînd de la aplicarea matriţei lexicografice asupra fiinţelor vii şi continuînd cu utilizarea unui număr enorm de procedee de tip intertextual, de la adoptarea intenţionată a unor stiluri

diverse şi pînă la sofisticate parafraze, multe articole – se ştie – trimit la cei din vechime sau dau citate false din cărţi inexistente (direcţie pe care se va ivi o altă capodoperă: **Bibliografia generală**), fac referiri şi la alte arte, mai ales la muzică, şi nu o dată se transformă în schiţe sau în veritabile nuvele *à la manière de*. Jocul cu antecedentele culturale n-are pauze. E aproape imposibil să citezi de undeva: ar însemna să alegi un fragment minuscul, fatalmente irelevant pentru ingeniozitatea dezlănţuită a autorului, care e mereu altfel în volutele sale comice, lansînd mereu alte aluzii, făcîndu-ţi cu ochiul la fiecare pas. Trimiţînd la tragedia antică, numele farmacistului căruia-i fusese observată „sprînceana profesională" plasează portretistica într-un joc de aşteptări şi contra-aşteptări manevrat cu încîntătoare dexteritate. Prin urmare, realistul caracterolog se dovedeşte nu mai puţin un livresc pur-sînge şi un prozator cu insaţiabile porniri ludice, aplicate literaturii întregi, istoriei ei complete, înăuntrul căreia găseşte mereu ceva de citat, de pastişat, de parodiat.

Combinaţie tipic postmodernă, se poate spune, doar că obţinută *avant la lettre*, pe cînd nici nu se visa – cel puţin la noi nu! – la ce va să vină după modernitate, **Dicţionarul onomastic** lasă la vedere acest melanj de trăsături care fac din Mircea Horia Simionescu, umăr lîngă umăr cu ceilalţi „tîrgovişteni", un pionier şi un clasic al postmodernismului autohton. Reeditarea de acum vine ca o confirmare a *trend*-ului ascendent al interesului pentru opera sa, pentru operele lor. Cărţile lui Mihai Dragolea, Ion Buzera şi – de curînd – Mircea Benţea sînt doar vîrfurile vizibile ale unui fenomen care înseamnă cursuri şi seminarii universitare consacrate „tîrgoviştenilor", lucrări de licenţă, de master şi de doctorat, într-un orizont tot mai larg de recunoaştere. E încă mult de făcut pentru interpretarea contribuţiei lor la evoluţiile literaturii române din ultimele decenii. Despre sofisticatul **Dicţionar onomastic** ar merita – de pildă – să se scrie ample studii de hermeneutică atentă...

COSTACHE OLĂREANU. CĂRŢI PENTRU UN AUTOPORTRET

Spre deosebire de Radu Petrescu şi Mircea Horia Simionescu, colegii săi de şcoală şi de visuri scriitoriceşti din Tîrgovişteа anilor '30-'40, Costache Olăreanu şi-a cîştigat mai greu recunoaşterea literară. Primele cărţi ale acelora, **Matei Iliescu** (1970) şi **Dicţionarul onomastic** (1969), cu o anume „masivitate" romanescă (fie şi subminată parodic, în cazul **Dicţionarului...**), au atras atenţia criticii şi au fost validate ca începuturi „serioase" de carieră prozastică. Venită după ele, **Vedere din balcon** (1971) a lui Costache Olăreanu, subţirică, subintitulată „Schiţe", n-a putut avea acelaşi impact (conform unei note de jurnal dintr-o carte ulterioară, **Cvintetul melancoliei** –Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 214 –, a beneficiat de o singură „recenzie frumoasă"!). Apoi, autorul n-a mai publicat nimic timp de şapte ani, nici a doua sa carte, **Confesiuni paralele** (1978), nereuşind să-l „impună" (deşi îi plăcuse lui Marin Preda – cf. **Idem**, p. 232, 240). Abia a treia, **Ucenic la clasici** (1979), a fost bine întîmpinată (inclusiv cu un premiu al Uniunii Scriitorilor), pentru ca după aceea, graţie şi modificărilor întregului peisaj al literaturii române, următoarele sale apariţii editoriale să se vadă comentate şi elogiate cu destul elan. După (făcînd inventarul general) **Vedere din balcon** (Editura Eminescu, Bucureşti, 1971), **Confesiuni paralele** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978), **Ucenic la clasici** (aceeaşi editură, 1979), **Ficţiune şi infanterie** (aceeaşi editură, Bucureşti, 1980), **Fals manual de petrecere a călătoriei** (Editura Albatros, Bucureşti, 1982), **Avionul de hîrtie** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983), **Cvintetul melancoliei** (aceeaşi editură, 1984); **Cu cărţile pe iarbă** (Editura Militară, Bucureşti,

1986), **Dragoste cu vorbe şi copaci** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987) (pe care le voi cita în continuare în variante prescurtate, lesne identificabile prin comparaţie cu acestea „complete"), Costache Olăreanu e considerat un prozator „de succes". Şi totuşi, critica a manifestat o oarecare ezitare în formularea unei judecăţi globale asupra operei sale. A contribuit la asta faptul că a fost de obicei comentată în cronici literare, fixate, prin forţa lucrurilor, asupra cîte unei singure cărţi, aşa încît n-a fost mai deloc sesizat proiectul de ansamblu, cel care – socot – dă sensul şi face valoarea operei ca întreg. În schimb, imaginea autorului a fost prinsă în clişeul apartenenţei la „Şcoala de la Tîrgovişte" şi la ceea ce e îndeobşte considerat – în variantă extrem de „stilizată" – drept program al ei. Însă ce face „diferenţa specifică" a prozei lui Costache Olăreanu faţă de aceea a colegilor săi, dincolo de o serie de procedee comune şi atît de frapante încît tind să ne atragă în exclusivitate atenţia? În cazul nici unuia nu e uşor de răspuns dacă privim cărţile izolate, căci cu toţii şi-au „construit" opera, urmărind proiecte vaste şi ambiţioase, şi e cu atît mai greu în cazul lui Costache Olăreanu, rămas între ceilalţi campion al opurilor subţiri, de pînă la două sute de pagini (doar **Ucenic la clasici** şi **Cvintetul melancoliei** depăşesc „baremul"). Insist asupra acestui punct: pentru a-i înţelege demersul creator, e nevoie să descoperim principiile „sintactice" care articulează toate cele nouă cărţi într-un şir omogen, într-un „mesaj" coerent...

Pînă acolo, va trebui să aproximez o serie de date particulare ale prozei lui Costache Olăreanu. Formula ei se poate descrie, în ciuda impresiei de diversitate, de permanentă variaţie pe care o dă adoptarea în fiecare carte a unei anumite reguli de compoziţie (extensia fantezistă a autobiografiei întocmite pentru un serviciu de cadre în **Confesiuni...**, jurnalul în **Ucenic...**, „şantierul" romanesc în **Ficţiune...**, declaraţia de amor derulată în scrisori în **Avionul...**, existenţa însăşi ca „roman epistolar" în **Dragoste...** ş.a.m.d.). Cu toate acestea, se poate detecta la nivel stilistic un model constant, care face „marca" autorului şi îl individualizează faţă de colegii săi. Aş defini

acel model prin trei coordonate: în interiorul grupului „tîrgovişţean", Costache Olăreanu face figură de *miniaturist, caracterolog* şi *umorist*. Miniaturist – nu doar pentru că nu scrie romane groase, ci prin chiar maniera concisă de a rezolva orice moment al prozei, fie că e vorba despre decor, portrete, dialoguri, situaţii epice ori „dramatice", autorul tinzînd mereu către descripţia dintr-o singură linie, către aforism şi către enunţul moralist, în sensul vechi al termenului. „Ştiu să descriu cîte un destin, în puţine cuvinte", spune cu tîlc personajul-romancier din **Ficţiune...** (p. 154). Din această plăcere a preciziei „ceasornicăreşti", susţinută de un condei rafinat, capabil de excepţionale performanţe de expresivitate concentrată pe spaţii mici, derivă logic gustul pentru caracterologie („Citesc tatei din La Bruyère. Îi spun că aş vrea să scriu ca el", notează Costache Olăreanu în jurnalul din **Ucenic...** – p. 128 –, în timp ce acelaşi personaj din **Ficţiune...** declară fără ocol: „eu vreau să descriu caractere" – p. 153), pentru creionarea „în puţine cuvinte" a unei întregi portretistici morale, de cele mai multe ori cu subtext parodic. Ceea ce fără simţ al umorului nici că s-ar putea, aşa încît e neapărat necesar să constatăm şi această calitate a prozatorului („Am şi umor!", continuă în oglindă personajul cu pricina – **Idem**, p. 157 –, semn că, da, are!). Vocaţiei comice i se datorează hazul teribil al „miniaturilor"" sale, construite fie prin caricaturizare directă, fie – după un debut grav – prin devierea bruscă în absurdul „sec", în derizoriu ori burlesc, nu o dată cu efecte de un umor nebun, din cele care te fac să te trezeşti rîzînd în timp ce citeşti... E – de altfel – cît se poate de firesc că printre afinităţile declarate ale prozatorului se numără şi cîţiva maeştri ai conciziei ironice şi comic-absurde: Caragiale, Swift, Urmuz (iată lista completă, în care toate numele îşi au relevanţa lor vizavi de scrisul lui Costache Olăreanu: „Creangă, Cervantes, Caragiale şi Swift, Montaigne, Camil Petrescu şi, nu în ultimul rînd, Urmuz" – într-un interviu acordat Taniei Radu, în **Flacăra** nr. 26/1987, p. 15).

Cu aceste trăsături, s-ar zice că ne aflăm în spaţiul unei mai vechi formule a prozei europene, combinaţie de atitudine tipologic-clasică şi

de rafinament stilistic de speţă manieristă. Costache Olăreanu pare – astfel – prozatorul român cel mai apropiat de Jules Renard (de care, deşi îl citează admirativ, ceilalţi „tîrgovişteni" se despart în punctele esenţiale ale demersului lor). „Marea artă", nota francezul, „nu e să te înhami la cine ştie ce operă de mari proporţii, cum ar fi, de pildă, fabricarea unui roman, în care tot spiritul trebuie să se supună cerinţelor unui subiect absorbant şi pe care şi l-a impus; marea artă e să scrii, în salturi mici, despre o sută de subiecte, care-ţi răsar pe neaşteptate, să fărîmiţezi, ca să spun aşa, gîndirea. În felul acesta, nimic nu-i forţat. Totul are farmecul spontaneităţii, farmecul a tot ce e firesc. Nu provoci tu: aştepţi" (din fragmentele de jurnal antologate în **Scrieri alese**, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 370). „Fărîmiţate" par şi paginile lui Costache Olăreanu, „miniaturistul" (partea a doua din **Ucenic...**, **Portrete şi alte scrieri**, rimează foarte bine cu **Povestirile din natură** ale lui Renard).

Şi totuşi, schiţa, portretul, „miniatura" sînt şi nu sînt pînă la urmă definitorii pentru maniera prozei sale. E locul să mă opresc puţin asupra felului în care Costache Olăreanu a tratat alternativa proză scurtă/roman. Pînă la un punct, adică pînă la a şasea carte, el a pendulat fără „favoritisme" între cele două posibilităţi: **Vedere...**, **Ucenic...** şi **Fals manual...** au cuprins proze scurte, „fărîmiţate", iar celelalte au fost, cum aveau să fie şi restul pînă la nouă, „romane". Cu ghilimele, căci nici unul din titlurile seriei deschise de **Confesiuni paralele** nu respectă, fie şi în variantă miniaturală, tradiţionala regulă a cursivităţii romaneşti. Dimpotrivă, sînt toate digresive, „fărîmiţate" şi ele, transformate în colecţii de bruioane, portrete, însemnări. Cu vorbele personajului-*alter ego* din **Ficţiune...**, din calităţile mai înainte enumerate rezultă „schiţe lucrate, să zicem, cu fineţe, dar fără suflu romanesc" (p. 158). Idee susţinută şi mai înainte în carte, acolo unde acelaşi se gîndise la incapacitatea sa de a construi „un subiect solid, verosimil" (p. 129), la felul cum scrie „prozele lui uşoare, acele jocuri aeriene", încît „se socotea, mai degrabă un poet, liber de constrîngeri" (p. 133). Aşa este – desigur – şi autorul acestui autor

fictiv, dar... Dacă n-ar apărea nici un „dar", lucrurile ar fi limpezi. Însă faptul că personajul nu acceptă – pe de altă parte – transformarea romanului într-un joc de artificii ar trebui să ne pună pe gînduri: „Prea a devenit romanul un maidan în care arunci ce vrei şi ce nu vrei. Nu mai există nici un fel de reguli. Iar minima condiţie pentru un romancier: *să ştie să povestească*, e socotită ca ceva de ruşine" (p. 134).

Cum rămîne – atunci – cu „fărîmiţarea"? Nu cumva există nişte reguli de coerenţă mai adînci, capabile să refacă vechea omogenitate a genului? Deocamdată, să observ că – de fapt – aşa-zisele culegeri de „schiţe" sînt unitare, că îşi au la rîndu-le coerenţa (pe un fir evocator în **Vedere...**, pe altul fantezist-monografic în **Fals manual...**) şi că cele nouă cărţi se regăsesc în formula comună a unui soi de „romanesc" al acumulării de „miniaturi" consangvine. Mai mult decît atît: dacă privim bine, vom constata – şi cu asta mă apropii de chestiunea sensului global al operei – că există o regulă de „consangvinitate" căreia i se supune în întregime proza lui Costache Olăreanu, dincolo de împărţirile în volume, că „schiţele" şi „romanele" comunică între ele şi compun un flux unitar: se anunţă şi se comentează unele pe altele, duc mai departe fire abandonate în cărţile precedente, preiau de acolo personaje, fapte, detalii şi chiar formulări efective, încît, dacă le citeşti în bloc, ai senzaţia stranie a unei migraţii generalizate. Iată: în nişte note de jurnal din **Vedere...** (p. 73) apare titlul unei proze din **Fals manual...** (**Ocolul Bucureştiului în 15 ore**), ca şi acela al unui proiect de proză încă nematerializat (**Lupul şi Chitanţa!**), dar anunţat şi în **Ucenic...** (p. 8), în **Ficţiune...**, unde e atribuit personajului-romancier (p. 94), şi în **Cvintetul...** (p. 140); volumele de versuri **Turpitudini**, **Caietul albastru** şi **Secolul sirenelor** (manuscrise!) îi aparţin şi autorului (cf. **Ucenic...**, p. 5), şi protagonistului din **Dragoste...** (p. 21, 184), ambii publicînd în 1949 recenzii (aceleaşi!) în **Contemporanul** (cf. p. 79 sq., respectiv 188, 192-193, unde totul e prelucrat umoristic); adresa din Bucureşti a personajului din **Confesiuni...** e aceeaşi cu a celui din

Dragoste... (Str. Vulturi nr. 18 – cf. p. 109, respectiv p. 184); prozatorul din **Ficţiune...** lucrează la un roman intitulat (titlu împrumutat de la un amic!) tocmai **Dragoste cu vorbe şi copaci** (p. 42, 68-69); un întreg episod din **Confesiuni...** (p. 185-191) e reluat cu mici modificări în **Dragoste...** (p. 152-156); portretul unei Mona din **Ucenic...** (p. 83) devine fişa personajului Ioana Manoliu în **Ficţiune...** (p. 13); în **Cvintetul...** sînt pomenite cărţile de dinainte şi e notată (la p. 139) o idee care va face subiectul din **Avionul...**; **Cu cărţile...** reia în primele două capitole un text din **Fals manual... (Sancho Panza al doilea)**; şi aşa mai departe, într-o abundenţă de interferenţe pe care n-aş putea-o inventaria decît pe multe pagini.

Pentru a trage o concluzie, mai e necesar un singur lucru, şi anume să identificăm sursa acestei „consangvinităţi". Datele comune se distribuie pe diverse paliere ale ficţiunii prozei, însă esenţial e să observăm că provin toate dintr-un strat bazal format din paginile – autentice, verificabile documentar – ale jurnalelor risipite în **Vedere...**, în **Ucenic...** şi în **Cvintetul...**. Cu alte cuvinte, Costache Olăreanu nu face în cărţile sale altceva decît să-şi rescrie continuu biografia, travestind-o ici (dar transparent!), deformînd-o colo în oglinzile jocurilor parodice, traducînd-o în miniaturism, caracterologie şi umor, dar revenind mereu la adevărul ei, dintr-o nevoie de confesiune tot atît de puternică pe cît de discret disimulată (auto)ironic. Între „tîrgovişteni" – putem spune acum – el este cel mai autobiografic (jurnalele colegilor săi jucînd alte roluri în cadrul altor proiecte creatoare), sau – mai exact – este cel care a făcut din „autobiografism" sensul ultim şi amplu al operei sale. „Mesajul" cel coerent acesta este: cărţile sale compun laolaltă un autoportret şi lasă să se străvadă dincolo de suprafaţa paginii un temperament şi o existenţă, cu sensibilitatea, delicateţea, profunzimea, obsesiile şi angoasele care îl – şi o – definesc, o fiinţă năstruşnică pe de o parte, cu belşug de simţ al umorului, dar şi, pe de alta, melancolică (**Cvintetul melancoliei...**), gravă, tensionată. „Nu scriu jurnal decît timizii. Vanitoşii scriu ori memorii, ori telegrame", spune o însemnare

amuzantă din **Ucenic...** (p. 63), din care merită să decupăm prima propoziţie şi să o luăm în serios. Cu ea şi cu alte chei de lectură, care lăsate la vedere, care ascunse de autor cu grijă, se cuvine să ne reîntoarcem asupra celor nouă cărţi şi să cercetăm mai cu atenţie cît e în ele umor sau eleganţă stilistică şi cît mărturisirea dramatică a ceea ce se numeşte – cu o expresie, vai!, cam uzată – „adevăr de viaţă"...

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LITERATURĂ ŞI SOCIETATE

În **Contemporanul** nr. 12/1984 – două intervenţii într-o „dezbatere" cu genericul **Romanul – frescă a societăţii noastre**. Nicolae Breban, căruia îi aparţine prima dintre ele, pune punctul pe *i*-ul prozei recente, vorbind despre parţialitatea perspectivelor: „Specific acestui secol, tot mai mult acestui final de secol este *drama subiectivă* a unui singur personaj ce aglomerează în jurul lui, e adevărat, tone de real, lumea socială". Pentru a conchide, după o transparentă expunere de principii proprii: „O frescă, da! Dar compusă din întreaga operă. Sau din opera unei generaţii, a unui curent de prozatori majori ce, din sticle separate, prin reflexe abile şi încăpăţînate, vor reconstitui vitraliul unei epoci". O frescă, da, dar ce fel de frescă?! Opinia lui Breban (ca şi a multor altora, astăzi) are în vedere – ca să rămîn la metafore – nu atît un „vitraliu", cît un „mozaic". Parţialitatea abordărilor înseamnă doar într-o primă fază fragmentarism: căci, puse unul lîngă altul, fragmentele compun un întreg. Lucrul valabil, la urma urmei, şi pentru creaţia unei fresce-fresce: ansamblul iese din pictarea succesivă şi cu maximă minuţie a detaliilor, a porţiunilor. Ideea e confirmată şi de structura specială a cîtorva încercări efective de a compune „fresce" romaneşti: ciclurile lui D.R. Popescu, **F** şi **Viaţa şi opera lui Tiron B.**, **Ucenicul neascultător** al lui George Bălăiţă, **Istoriile** lui Mircea Ciobanu, **Supravieţuirile** lui Radu Cosaşu au, toate, structuri mozaicate, juxtapunînd segmente mai scurte, „nuvelistice".

Nu e însă, aceasta, singura formă de „fragmentarism" romanesc în vigoare. Însă puţin remarcată şi discutată, o alta lasă să i se întrevadă, dacă ne gîndim la proza cea mai nouă de astăzi, ... vigoarea! Un fragmentarism legat, în primă instanţă, de chiar asumarea orgolioasă a condiţiei sale. De unde spectaculoasa evoluţie a prozei scurte la care

asistăm de cîţiva ani, adusă de cărţile lui Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Sorin Preda, Gheorghe Crăciun, Nicolae Iliescu sau George Cuşnarencu şi de textele altora, cunoscuţi, chiar dacă nu au – deocamdată – cărţi proprii (Gheorghe Iova, Ioan Groşan, Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu, Vasile Gogea şi destui alţii). Prozele autorilor în cauză se supun şi ele, la o primă vedere, legii „fragmentarismului" de rigoare: pe spaţii mici, ele decupează „felii de viaţă" cotidiană. N-avem decît a le pune una lîngă alta şi fresca-i gata! Nu sînt, însă, decupaje obişnuite, asemănătoare celor pe care le ştiam de mai demult. Ceea ce le distinge imediat e complexitatea arsenalului tehnic cu care sînt construite, disproporţionat – parcă – faţă de dimensiunile reduse ale „feliilor de viaţă" alese. Disproporţia dispare, totuşi, dacă facem încă un pas şi observăm că peste fragmentul de existenţă trans-scris stă suprapus un nivel foarte important al textelor, urmărit pentru prima oară cu consecvenţă de o întreagă generaţie de scriitori români prozatori. Alternarea tehnicilor narative, jocurile metatextuale şi artificiile de construcţie dezvoltă o epică secundă, a textului ca organism care se dezvoltă paralel cu epica primară, cu „ceea ce se povesteşte". Acest al doilea nivel epic ambiţionează să reproducă la nivelul textului literar modul de funcţionare al structurilor sociale generale, al relaţiilor, instituţiilor şi mecanismelor societăţii contemporane. Materia primă a prozei e, pe această cale, turnată în tipare abstracte construite cu grijă şi manipulată în aşa fel încît să ofere imagini „în mic" ale mecanismelor sociale „mari". Dacă lucrurile stau aşa, proza îşi părăseşte, iată, modestia răbdătoare a succesiunii paşilor mărunţi şi ajunge la orgoliul de a capta dintr-o dată esenţa, structura existenţei. Într-o măsură încă mai mare decît la Balzac, proza devine, atunci, imaginea cea mai fidelă a unei epoci: nu o mai descrie developînd febril şi sisific imaginile fragmentelor sale infinite, ci oferă, direct, o imagine esenţială. Nu un mozaic, ci o machetă. Diferenţă extraordinar de importantă, echivalentă cu o revoluţie literară. O putem asemăna diferenţei dintre, de pildă, primele gramatici structuraliste şi gramatica generativ-transformaţională. Cele

dintîi acţionau deductiv, analizînd infinitatea faptelor lingvistice, în timp ce gramatica lui Chomsky şi cele derivate construiesc intuitiv modelul finit a cărui funcţionare poate fi percepută în vorbirea infinită.

Proza (scurtă a) generaţiei '80 încearcă acest pariu. Fiecare bucată în parte şi toate la un loc caută să traducă în plan literar, în felul acesta specific, o epocă. Nu se mai mulţumesc să compună treptat tradiţionala „frescă" – deşi fac şi asta; încorporează, în plus, informaţia şi pe altă cale, în ton cu era cibernetică pe care o traversează. Ca în memoria calculatoarelor, datele psihologic-existenţiale şi social-istorice sînt sistematizate, reduse la structură şi stocate ca atare. Pornind de la ele, în sens invers, fresca „se deduce", din moment ce avem la dispoziţie legea de funcţionare şi un eşantion de materie primă. Reformulînd: îl extrapolăm pe cel din urmă folosind-o pe cea dintîi şi fresca-i gata! E momentul, pe marginea acestei formule, să accentuez necesitatea ca ştiinţa epicii secunde, textuale, să vină pe fondul bunei ştiinţe a epicii prime, care a făcut dintotdeauna „pîinea" unui prozator: acuitatea notaţiei realiste, gradarea firelor narative, construirea de personaje. La acest nivel, prozatorii generaţiei '80 definesc, putem spune, momentul unui nou realism: un realism al „prizei directe" (al *prozei* directe, adică!), îndreptat spre cotidianul nemijlocit, spre realitatea cea mai obişnuită şi mai banală, spre limbajul curent şi argou. Niciodată – însă – expuse pur şi simplu, ci decupate şi manipulate cu precizie, pînă acolo unde macheta despre care vorbeam devine vizibilă şi întregul, „totul" începe să se oglindească în ciobul bine şlefuit al prozei, aşa scurtă cum este ea.

Acest nou model literar (pe care îl discut acum doar în ceea ce priveşte proza; adaug doar, în paranteză, că el caracterizează literatura generaţiei '80 în toate compartimentele sale) deschide, probabil, drumul spre un „nou" tip de roman. E limpede, nu-i aşa, că **Îngereasa cu pălărie verde** al Adinei Kenereş, **Zmeura de cîmpie** al lui Mircea Nedelciu sau **Carapacea** lui Constantin Stan, subintitulate „romane",

arată altfel decît ceea ce sîntem obişnuiţi – încă – să numim roman. Ele schimbă mereu perspectivele, rup succesiunea narativă firească, inserează alte texte şi păstrează, tot timpul, prezent comentariul asupra propriei lor desfăşurări. Rămînînd, cu toate acestea, „romane" prin coerenţa părţilor componente şi prin urmărirea – sincopată, obstrucţionată continuu – a unor personaje şi fire epice constante. Asemenea „romane" sînt, în fond, şi **Acte originale/copii legalizate** al lui Gheorghe Crăciun sau **Departe, pe jos...** al lui Nicolae Iliescu, atîta timp cît, fragmentare fiind, răspund totuşi criteriilor coerenţei romaneşti. Un astfel de „nou roman" (ar trebui puse ghilimele duble, ghilimele la ghilimele!) este şi **Desant '83**, antologia de proză scurtă a cenaclului „Junimea" al filologiei bucureştene: ea poate fi socotită prototipul romanului-machetă, dacă îl pot numi aşa, care aproximează, cu fiecare parte a sa, mecanismele structurante ale existenţei. Directă prin materialul realist folosit, apropierea de real şi social e indirectă în esenţa ei structurală: o cale mediată care, paradoxal, scurtează drumul spre o imagine globală, totală, imposibil de atins – am văzut deja – prin efortul continuu repetat al apropierii directe. Izolate, precedentele acestei „noi" modalităţi a prozei există. Nu le vom găsi între „frescele-mozaic" pe care le-am citat la început, ci în zona marginală a literaturii parabolice şi parodice: **Cartea milionarului** a lui Ştefan Bănulescu, **Tetralogia** lui Mircea Horia Simionescu, **Ingeniosul bine temperat**, ori cîteva cărţi de interviuri sau „Bildungsromane" parodice sînt exemple în acest sens, dovadă – totodată – că tentativa literară a generaţiei '80 se sprijină pe o gestaţie îndelungată. Perioada ei o dată încheiată, ora „noii proze" a sosit. Nu ne trebuie decît răbdarea de a-i aştepta – alături de cele cîteva deja apărute – operele.

BCUIAŞI

1986. CĂTRE NOI STRUCTURI

1986 nu va rămîne ca an al vreunei serii de mari cărţi de proză. Motive de pesimism? A fost – oricum – un an în care au apărut destul de multe titluri de bună valoare, cîteva ieşite din comun, toate contribuind la o creştere vizibilă a „mediei" faţă de 1985 (considerat, la rîndul lui, de către Traian Ungureanu drept un an al prozei – vezi bilanţul din numărul pe ianuarie 1986 al **Amfiteatrului**). Motive de optimism?

La mijloc de bun şi rău, să spunem în primul rînd că în dreptul lui 1986 vor rămîne înregistrate romanele **Plicul negru** de Norman Manea, **Tratament fabulatoriu** de Mircea Nedelciu, **Impromptu** de Ion Iovan şi alte circa zece cărţi „de viitor"; şi să adăugăm deîndată că, fără să fi devenit anul lansării spectaculoase a unor fenomene noi de proză, a fost unul al accentuării tendinţelor manifestate la sfîrşitul deceniului trecut şi la începutul celui în curs.

Înainte de a comenta faptul, iată o listă de romane la care nu mă voi referi în această schiţă de „bilanţ", căreia îi aparţin totuşi; criticul, istoricul şi sociologul literaturii urmează să le ia în calcul şi să le descopere semnificaţiile: **Vitralii incolore** de Dumitru Popescu şi **Drumuri de fum** de Corneliu Ştefanache (apărute în 1985, dar lansate pe piaţă în 1986), **Cei care plătesc cu viaţa** de Dinu Săraru (al doilea volum din **Dragostea şi revoluţia**), **Cutremurul** de Paul Anghel (încă un fulg din „ninsoarea" **Zăpezilor de acum un veac**), **Romanul de familie** de Ion Brad (reunire într-un ciclu unitar a unor cărţi mai vechi), **Toamnă fierbinte** de Ion Lăncrănjan, **Privighetoarea de ziuă** de Radu Tudoran (volumul cinci din ciclul **Sfîrşit de mileniu**), **Muflonul** de Paul Eugen Banciu, **Strada Occidentului** de Nicolae Ioana, **Plecarea cavalerilor** de Vasile Băran (al treilea volum din ciclul **Cavalerilor de pe coastă**), **Portretul** de Platon Pardău (o nouă

carte din ciclul „Dorunei"). Multe cicluri cu multe volume.

Revenind şi considerînd **Plicul negru** şi **Tratamentul fabulatoriu** drept – probabil – cele mai importante apariţii din 1986, trebuie observat că ele se constituie ca „poli" ai tabloului prozei din anul precedent. De o parte stă romanul lui Mircea Nedelciu, a doua sa carte de mare forţă (după **Zmeura de cîmpie**) şi una simptomatică pentru structura postmodernă a literaturii „optzeciste": e o extraordinară „utopie" implantată în realul zilei, acela – să zicem – din **Aventuri într-o curte interioară** şi **Amendament la instinctul proprietăţii**, un mixaj de neînchipuit pînă acum între „cotidienism"" şi „fabulatoriu"; o carte comentată deocamdată sub valoarea ei, ceea ce se explică (dar nu e o „explicaţie") prin efectul oarecum derutant al amplei prefaţe, care ar fi cerut şi cere în continuare o discuţie separată, nuanţată. Pe partea de tablou a lui Nedelciu, mai săracă în '86 decît în anii precedenţi, sînt de trecut în primul rînd romanul **Vară tîrzie** al lui Constantin Stan, substanţial, ingenios construit (dar necomentat în consecinţă), apoi proza scurtă din **Intrare liberă** de Maria Mailat (ultimele două cărţi fiind apariţii '85 lansate pe piaţă în 1986), din **Parcul Ioanid** de Bedros Horasangian (unde se prelungeşte formula **Curcubeului de la miezul nopţii** şi **a Închiderii ediţiei**) şi din **Iulia în iulie** de Adriana Bittel (proză de fină incizie realistă). Într-o etapă de căutări se află (ambii la a doua carte) Ovidiu Moceanu, cu al său roman experimental **Fii binevenit, călătorule** şi Aurel Antonie, care îşi continuă în **Scrisoare către animalele mici** pastişele borgesiene.

Aspectul „experimental" predomină şi la cealaltă extremă a tabloului prozei din '86. Dacă nu cu totul imprevizibilă, atare situaţie exprimă – abia ea – cu adevărat o deplasare generală de structuri literare în sensul deschiderilor postmoderniste, conform unui „spirit al epocii" şi al „epocii literare" în plină metamorfoză. **Plicul negru** e o dovadă majoră: Norman Manea a debutat la sfîrşitul anilor '60 într-o formulă analitică (**Noaptea pe latura lungă**), a pornit în **Captivi** şi mai tîrziu în **Anii de ucenicie** ai lui **August Prostul** în căutarea unui model experimental de roman, pentru a ajunge acum la o construcţie

complexă, articulată la toate nivelurile scriiturii (de la cel sintactic la cel compoziţional). *Mutatis mutandis*, acesta e traseul parcurs de o întreagă serie de autori, reprezentată în 1986 de Dana Dumitriu, Virgil Duda, Mihai Sin. Dana Dumitriu şi-a încheiat trilogia **Prinţului Ghica**, analizată curent drept roman istoric, deşi e – în fond – experimentul unei parabole cu mască „veche", elaborată în plan intelectual ca o formă (deghizată) de adecvare la realul contemporan. Virgil Duda şi-a „mozaicat" noul roman, **Oglinda salvată**, oarecum în acelaşi fel ca şi Mihai Sin, autorul **Schimbării la faţă**: speculaţia eseistică nu mai apare concrescută pe firul epic, ci se autonomizează, formînd insule textuale şi participînd la o multiplicare a registrelor literare folosite. În acelaşi plan „experimental" (insist cu intenţie asupra calificativului, căci încerc să izolez o anumită trăsătură de ideologie prozastică a momentului) se situează **Impromptu**-ul lui Ion Iovan (a doua carte, după memorabila **Comisie specială**), roman joycean prin minuţia colectării detaliilor, ţintind construirea unei noi fenomenologii literare a corporalităţii, ca şi **Bietele corpuri** de Sonia Larian, apariţie-surpriză, supraetajare îndrăzneaţă a discursului de tip jurnal, şi – în sfîrşit – **Natura lucrurilor** de Paul Georgescu, roman în marginea căruia, dacă nu s-a putut vorbi despre o valoare superioară ori măcar egală altor cărţi ale autorului, ar fi poate momentul unei analize contextuale a scriiturii sale atît de personale, comunicante prin fire directe cu una din ramurile (ludică, parodică, livrescă, multistilistică şi multilingvistică) poeziei, prozei, criticii şi eseisticii „optzeciste" şi ale postmodernismului în genere.

Seamănă un asemenea relief al căutărilor prozei cu acela de acum – să zicem – zece ani? Diferenţele mi se par deja foarte mari. Sigur că o analiză serioasă asupra lor se cuvine făcută din altă perspectivă, cu alte instrumente şi alte dimensiuni decît ale unui bilanţ anual al genului. Ceea ce pot să adaug aici e că în 1986 a fost foarte limpede un lucru care se anunţase şi în anii precedenţi, şi anume că deplasările „reliefului" în cauză au avut – între altele – drept rezultat aducerea în prim-plan a aşa-numitei „Şcoli de la Tîrgovişte", ai căror componenţi

au continuat să fie comentaţi insistent: Costache Olăreanu cu noul său (mini)roman **Cu cărţile pe iarbă** (socotit de Eugen Simion „una dintre cele mai substanţiale cărţi de proză apărute în ultima vreme" – în **România literară** nr. 41/1986), iar Mircea Horia Simionescu şi Tudor Ţopa cu cărţile lor tipărite la sfîrşitul lui 1985 şi lansate în 1986, adică **Licitaţia** (în legătură cu care fac doar observaţia că prolificitatea lui MHS începe – parcă – să fie greşit înţeleasă, de unde şi reproşurile sau jumătăţile de reproş avansate în cronici) şi **Punte**, a doua carte a lui Tudor Ţopa, după mai vechea **Încercare a scriitorului,** completînd imaginea unui autor de jurnal de mare fineţe şi profunzime, de tipul lui Radu Petrescu. Şi fiindcă am ajuns la acest din urmă nume, mi se pare necesar să constatăm că şi în 1986 „cota" sa a continuat să crească, un reper important constituindu-l articolul sintetic al lui Mircea Zaciu (**O alternativă a prozei contemporane**, în **România literară**, nr. 40/1986), unde modelul Radu Petrescu e analizat în cuplu polar cu modelul Marin Preda: important nu pentru că tipologia propusă s-ar plia perfect pe realitatea literaturii postbelice (eu-unul cred că au fost cel puţin trei tipuri active în ultimele decenii, cum am încercat să demonstrez cu alt prilej – v. **Proza nouă şi treptele „ecuaţiei" postbelice**, în **Contemporanul** nr. 33/1986), ci pentru că, venind din partea unui critic şi istoric literar de autoritate, are alura unei „recunoaşteri instituţionale" a valorii operei lui Radu Petrescu.

Alte apariţii semnificative ale lui 1986: romanul **Stăpînirea de sine** al lui Eugen Uricaru, revenire la nivelul de sus al modernismului său subtil; **Alte istorii insolite** de Ovid S. Crohmălniceanu, cel mai valoros autor român de literatură s.f.; şi **Oraşul îngerilor** de Dumitru Radu Popescu (datat 1985 şi lansat în 1986, cînd i s-a reeditat şi F), roman cu un statut special: avînd de surmontat „dezavantajul" de a fi fost unul dintre prozatorii de vîrf ai anilor '70, autorul testează acum forme mai libere, apte să capteze o mişcare epică mai nervoasă, un „delir" al realului.

O discuţie aparte (pe care n-o voi face aici) trebuie consacrată unui

capitol legat de evoluţia „prozei" ca tip general de discurs literar: o discuţie despre extensia narativităţii asupra poeziei, criticii şi eseisticii. Pot fi omise dintr-un bilanţ al *prozei* lui 1986 cărţi ca **Scrisori despre logica lui Hermes** de Constantin Noica, **Un muzeu în labirint** de Octavian Paler, **Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale** de Alexandru George, „tîrgovişteanul" (cartea din urmă fiind comentată de G. Dimisianu sub titlul **Epicul în critică** – în **România literară**). Dar jurnalele din **Timpul trăirii, timpul mărturisirii...** de Eugen Simion, **O călătorie spre marea interioară** de Romulus Rusan şi **Între două oceane** de Radu Enescu? Dar aceste „Bildungsromane": **Spre alt Istrati** de Mircea Iorgulescu, **Tînărul Rebreanu** de Niculae Gheran, **Viaţa lui T. Maiorescu** de Z. Ornea?

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VASILE ANDRU.
DESPRE CUM ÎŞI JOACĂ ŞANSA UN ROMAN

Chiar dacă noutăţile îi fuseseră anunţate ca la o avanpremieră de precedenta sa apariţie, **O zi spre sfîrşitul secolului** (unde există fragmente cu aceleaşi personaje, teme, obsesii), **Turnul** lui Vasile Andru (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985) rămîne o carte cu totul neobişnuită. Primul lucru pe care îl refuză e aspectul cuminte de „roman": se constituie din segmente scurte, ordonate pe mai multe paliere, ocolind desfăşurările ample, greoaie (undeva se şi vorbeşte – sarcastic! – despre „o căpiţă de roman istoric" – p. 74). Sînt – mai întîi – şase părţi. Fiecare dintre ele e alcătuită dintr-un şir de capitole de doar cîteva pagini, fără numerotare şi cu titluri proprii. În interiorul capitolelor apar noi subdiviziuni, unele indicate ca atare, sub formă de fişe de personaje (**Despre Leopoldina, Despre Mihali Chita, Despre unchiul Tone sinucigaşul** etc.) sau decupaje „cinematografice" (**Plan mediu cu aur topit, Plan-detaliu cu vid mijlociu, Gros-plan cu capete netăiate, Plan cu grandangulare de 9** etc.). Alte subunităţi ale capitolelor sînt delimitate grafic, izolate între blancuri sau transcrise pe o coloană retrasă pe cîţiva quadraţi, altele doar prin comutări de registre narative, în pagină adunîndu-se mici „blocuri" de text, bine diferenţiate: dialoguri (de obicei ironice), descripţii (de obicei sarcastice), pasaje introspective (nu o dată maliţioase), comentarii metatextuale (de obicei pro domo), puseuri meditativ-filozofice (de obicei cu miez), altele scientizante (cîteodată la limita bunului s.f.). În sfîrşit, unitatea minimală de construcţie a cărţii este – în conformitate cu teoria pe care Andru a dezvoltat-o în eseurile sale – propoziţia, enunţul, aparţinînd fie unui stil informativ („care atestă""), al transparenţei mesajului, fie unuia mai încifrat, şocant, polisemantic.

Dacă primul asigură avansarea liniară, pe orizontală a naraţiunii, celălalt adaugă efecte de profunzime, producînd iluminări scurte de felul blitz-ului fotografiilor, obţinute de-astă dată prin deviaţionisme lingvistice de tot felul: sintactice (eliptisme, inversiuni, construcţii repetate etc.), lexicale (neologizare, lexic rar, ezoterisme ştiinţifice), tropice (asociaţii şocante, metafore cu alură – iarăşi – s.f., simbolisme oculte). În ce voi cita mai departe se vor vedea cele două tipuri de „enunţuri". Aşa diferite cum sînt, ele participă la unitatea stilistică globală, bazată pe ritmul alert al succesiunii propoziţiilor şi al acumulării informaţiei (epice, psihologice, ideologice, filozofice). Totul într-o scriitură foarte sigură, rafinată în precizia ei, dînd sentimentul că doar prin controlul riguros al expresiei se pot obţine spectaculoasele sale amplitudini emoţionale şi ideatice. Obsesia conciziei şi a preciziei e vizibilă pînă şi – coborînd mai jos de nivelul propoziţiei – în punctuaţie, care tinde să se reducă la puncte, eliminînd punctele de suspensie, punct-şi-virgulele, semnele de exclamare, adică „reverberantele", producătoare de „efecte de ecou" de obicei necontrolate... (ceea ce – simt că e cazul să avertizez – nu e situaţia punctuaţiei din acest paragraf despre punctuaţie!)...

Alte două caracteristici formale importante ale **Turnului**. Prima: timpul gramatical prezent al naraţiunii, care sprijină tentativa autenticistă prin confundarea (iluzorie, dară eficace în plan literar!) a momentului acţiunii cu cel al consemnării ei şi – deci – şi cu cel al lecturii. E – de altfel – o dominantă a prozei noastre de după 1980, atrase de scriitura de tip jurnal, reportaj, „transmisiune directă". În **Turnul**, generalizarea relatării la prezent conduce la secvenţe precum aceasta, „cinematografice": „Acum eşti pe stradă, acum aştepţi pe coridoare, urci trepte, deschizi uşi uşi uşi." (p. 141) – şi este motivată de o întreagă filozofie a clipei ca summum al scalei temporale. Voi reveni.

A doua caracteristică: vocea naratoare din roman se referă întotdeauna la protagonist la persoana a doua pronominală şi verbală (celorlalţi fiindu-le rezervată persoana a treia). Postura în care apare

personajul principal devine astfel foarte interesantă, persoana *sa* gramaticală profitînd – ca să zic aşa – de pe urma ambelor alternative posibile: în pagină intră ceva din detaşarea unui narator care spune *el*; însă se păstrează – mai ales în condiţiile captării „autenticiste" a realului cotidian – şi ceva din implicarea unuia care spune *eu*. Cu alte cuvinte, sub o formă aparent distantă, obiectivă, de multe ori ironică, sarcastică, cinică, sînt făcute posibile lucruri de un patetism poate insuportabil într-o confesiune directă.

Cred că e momentul să inventariez cîteva date din biografia acestui *tu* care gîndeşte, visează, iubeşte, suferă în **Turnul**. Se numeşte Vasile (cf. p. 134 – numele său nemaiapărînd alteori în carte). Aflăm la un moment dat că în 1947 avea cinci ani (p. 122), deci e născut în 1942. „Gospodăria bătrînească" a părinţilor se află la Rădăuţi (p. 12), străbunicul e un ipotetic polonez din Bucovina, căsătorit cu o româncă, stabiliţi la Cernăuţi (p. 158), bunicul va fi preot în satele Volcineţ şi Arineşti şi va muri în primul război mondial (p. 159), tatăl supravieţuieşte războiului al doilea (p. 160). Fiul, protagonistul romanului, a fost asistent universitar la Suceava („asistuniv"! – p. 15) timp de şapte ani (cf. p. 79) şi lucrează acum în Bucureşti, la o revistă. Chestiunea ascendenţei (străbunicul însurat cu o fată româncă din satul vecin, în Bucovina) se pusese şi în **O zi spre sfîrşitul secolului**, într-o variantă la finalul **Turnului** (cu aceleaşi personaje şi acelaşi deznodămînt – Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 101) şi în primul text din volum (unde protagonistul are „neamuri poloneze", ceea ce explică de ce numele lui „are «ci» la urmă" – idem, p. 11). Faţă de aceste date ale personajului, e de-ajuns să culegem din **Dicţionarul de literatură română contemporană** al lui Marian Popa (ediţia a doua, Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p. 24) următoarele: Andru, care se numeşte – ştim asta! – Vasile, s-a născut în 1942 lîngă Cernăuţi, numele său real e Andrucovici, şi-a făcut liceul la Rădăuţi şi a predat şapte ani în învăţămîntul superior, la Institutul pedagogic din Suceava, după care s-a stabilit în Bucureşti...

Turnul e construit – prin urmare – pe un biografism transparent

(Valeriu Cristea a observat în acest sens că „o anumită identificare" între personaj şi autor e „nu doar posibilă, ci chiar obligatorie" – în **România literară** nr. 14/1986). În paralel cu tot ce i se întîmplă, protagonistul scrie – de altfel – la o carte despre acele lucruri, deci scrie chiar **Turnul**! Gîndeşte asupra romanului, îşi explică intenţiile, caută cîteva titluri pînă să ajungă la cel definitiv. Preia şi teoriile mai noi despre literatură ale autorului său şi îi copiază, abia „transfigurate", unele trasee cotidiene (e scriitor, merge adeseori la Uniune, unde e evocată preşedinţia lui Stancu – v. p. 32 – ş.a.m.d.). Dacă adaug că proiectele personajului sînt – în accepţia camilpetresciană – „absolute", el visînd scrierea Cărţii egale cu o recapitulare a lumii" (p. 119), dacă adunăm toate aceste dovezi de implicare a scriitorului în operă şi înţelegem **Turnul** ca pe o sinteză a experimentelor întreprinse de Andru de-a lungul carierei sale de prozator şi a meditaţiilor tot mai intens conceptualizate în eseistica recentă, atunci trebuie să recunoaştem că se constituie un voluminos „dosar" de argumente care pe mine-unul mă fac să cred că avem în faţă o carte din acelea pentru care un autor „arde" cu totul, implicîndu-se într-o manieră profundă şi deplină, impresionantă. Îmi închipui că Andru a ajuns s-o scrie abia cînd, după căutări îndelungate şi poate exasperante, a reuşit să lege firele pe care mersese pînă atunci, cristalizîndu-şi o viziune aptă să înglobeze ideile sale despre lume, viaţă, autenticitate a comunicării, unda N-400, asiatism, sofrologie şi celelalte (vezi eseistica), la care se va fi adăugat revelaţia tîrzie că prin grila complexă astfel construită trebuie să-şi „citească" existenţa proprie. Şi şi-a croit pentru asta un stil adecvat, şi a inventat un biografism al său, ireductibil.

Personajul din **Turnul** e antropolog: cariera sa universitară se consumase într-un Institut de antropologie, la revistă are o rubrică de specialitate şi profesorul unui laborator de euritmie şi ameliorări respiratorii îl invită să conducă un „cenaclu antropologic". S-a despărţit cîndva de Eulalia, judecătoare la o judecătorie de sector, şi convieţuieşte cu Daria, medic într-o clinică pentru tulburări neuro-

psihiatrice, specializată în operaţii pe creier. Relaţiile cu cele două femei le reiau pînă la un punct pe cele ale protagonistului din **Mirele**, romanul din 1975 (duo-ul feminin îl formau acolo Adriana şi Isidora). Daria e o fiinţă hipersensibilă, stresată de eterna imagine a mizeriei lumii pe care o are sub ochi la clinică, uşor iritabilă, dar foarte sentimentală în fond, afectuoasă pînă la senzaţia de rău fizic atunci cînd nu îl are alături pe bărbatul iubit. Eulalia e o altă ipostază a aceluiaşi tip feminin, doar că ea bravează, se ascunde în spatele măştii de inflexibilă apărătoare a legii, pozează în „învingătoare". Şi supravieţuieşte. În schimb Daria, înconjurată de moarte, asaltată de ea (pacienţii se sinucid, nu rezistă la operaţii, dispar), incapabilă să-i opună altceva decît o structură de „învinsă", se stinge în finalul cărţii, consfinţind şi înfrîngerea simbolică a bărbatului, căruia îi rămîne doar şansa scrisului absorbitor de viaţă („Scrisul e un jaf pe seama trăitului" – p. 141; „Îţi rămîne prea puţin timp de la cartea aceasta. Ea se hrăneşte cu ore esenţiale, cu impulsuri de dincolo de oprelişti. Ea înghite partea coaptă a zilei" – p. 216).

La acest nivel, epica romanului e simplă (dacă simple sînt dramele cuplului!). Însă ea se complică enorm datorită acelei filozofii a prezentului, a lui *acum* (unul dintre cele mai frecvente cuvinte din carte), graţie căreia destinele personajelor se dilată fabulos, pînă la integrarea istoriei mari, a umanităţii şi a cosmosului. Ideea e că „Într-o iubire este încifrat, în fond, mesajul pe bază al speţei" (p. 49). De aici visul cărţii care să cuprindă totul: „Doreşti de atîta timp să scrii o carte care să înceapă de la Big Bang-ul primordial (marele tunet, clipa zero); să recapitulezi lumea de atunci şi pînă azi, prin secvenţe-cuante. Şi toată povestea să vă conţină pe voi. Chiar pe voi" (p. 48). Personajul îşi proiectează utopia sub forma unui roman tripartit:

„Într-o carte e destul loc pentru trei cărţi, cel puţin trei.

Prima fiind cartea mică a clipei, liniştea zdrenţuită de după orice război, încrucişări de glasuri, de ideale şi pistoale, eşantioane ale timpului în care trăieşti. Este deci un asalt al ochiului, un desfrîu vizual şi auditiv, o complicitate cu toţi contemporanii, indiferent de

potenţial mental. [...]

A doua carte fiind pe bază de rezonanţe, să aduci în pagină imagini ale destinului. Condamnare la o anume formulă de fericire, la un anume prezent. Adică episoade, fişe biografice, întîmplări (articulate sau introduse abrupt) [...]

A treia carte mizînd pe sofroliminal, pe o voce care preia aceste propoziţii, o voce mentală sau corporală, un ochi care preia acest rînd scris, un centru nervos care-l depozitează, o mînă pe întrerupătorul veiozei seara înainte de culcare, o punte între cortexul nou şi creierul arhaic. Şi cuvîntul acesta scris nu-i străin, ci al său, al omului cu mîna pe întrerupător, pregătit de culcare; şi atenţia sa e fixată pe pîine, pe bani, pe lucrul trebuitor; dar trupul citea şi se impregna de ceva neştiut, sferic, pozitiv, semănînd cu o pîine, o monedă sau un nor, ceva ce tinde să devină act" (p. 49-51).

Turnul respectă acest model de expansiune: „cartea mică a clipei" mizează pe autenticismul notaţiei, cartea „rezonanţelor" adaugă dimensiunea destinului, a istoriei la capătul căreia se află imaginile prezente, iar cartea „sofroliminalistă" tinde să-l absoarbă şi pe cititor, să-i activeze „mentalul", să-l solidarizeze cu prezentul perpetuu al naraţiunii.

Aşa descrise, dimensiunile cărţii sistematizează lucruri despre care am vorbit deja. Poate mai puţin în ce o priveşte pe cea de-a doua. Acele „fişe biografice" – de pildă – derulează istorii personale, implicînd de cîteva ori complicaţi arbori genealogici. La acest punct, Andru polemizează implicit cu una dintre metehnele prozei tradiţionale, care se oprea la fiecare personaj pentru a-i povesti pe îndelete viaţa. În **Turnul**, „poveştile" respective sînt foarte scurte, rezumative într-un mod care ar semăna cu extrasele informative de calculator dacă n-ar fi colorate ironico-sarcastic sau discret-patetic. Polemica se consumă în inversarea sensului investigaţiei temporale: naratorul nu se mai întoarce în trecut pentru a afla ce se va fi întîmplat cîndva, ci descoperă în prezent urmele trecutului. Prezentul devine un uriaş palimpsest, un Aleph al simultaneismului absolut. Fiecare

personaj îşi poartă cu sine istoria personală: străbunici, bunici, unchi, părinţi, peripeţiile lor de tot felul. Mai mult decît atît, antropologul reuşeşte să „învie" şi un număr de strămoşi primitivi, pe care îi „vede"" în cîteva şedinţe de sofrologie (tehnică a „totalei relaxări fizice şi psihice" în urma căreia „subconştientul pacientului" poate fi dirijat – cf. Florina Dumitrescu, **Dicţionar de cuvinte recente**, Editura Albatros, Bucureşti, 1982, p. 444). Citim – astfel – cîteva pagini de reconstituire a evoluţiei humanoide şi umane, de un sec umor subtextual, amintindu-mi prima parte (**The Dawn of Mankind = Zorile omenirii**) din capodopera cinematografică a lui Stanley Kubrick, 2001: **A Space Odyssey**: apare „Un patriarh primitiv şi ipotetic al familiei tale numit Părosul", întemeietorul unui clan (p. 151), apoi „Un strămoş o rubedenie ancestrală" în spaţiul tracic (**Ibid.**), apoi – şi mai în urmă – „o comunitate de primate" şi evoluţia ei pre-tribală (p. 153-154). Asistăm şi la proiectata „recapitulare" de la Big Bang-ul primordial încoace (**Rezumatul lumii**, p. 119-121), totul „prezentificat", suprapus peste evenimente recente: „Nucleul primar explodează astăzi, nu mult înainte de naşterea ta reală. Mai precis, concomitent cu naşterea ta. Dar ca să respecţi convenţia cronologică, vei admite, în mod didactic, că nucleul primar a explodat demult, înainte cu 15 miliarde de ani" (p. 119). Corpul uman ar fi – deci – el însuşi un „rezumat al lumii", vivacitatea lui senzorială avînd o vastă „memorie" activă. Con-vieţuiesc în concreteţea lui toate „istoriile" la capătul cărora el se află, transformat în „depozit" de informaţie antropologică, istorică ori culturală, precum şi „istoria" lui prezentă, genuină, care-l face cu adevărat viu, capabil de trăiri autentice („Lîngă Daria întrezăreşti şansa ta la autenticitate, la spontaneitate, la darul de sine (eşti viu numai în măsura în care ajungi la sîngele cuiva, anulezi în el culmile afective de dinaintea apariţiei tale, înlături himerele de dinaintea venirii tale, instaurezi în el anul zero al emoţiilor)" – p. 12). Extensia temporală a prezentului e completată de o extensie în spaţiu, manifestată prin răspîndirea cîtorva rude ale antropologului la mari depărtări (unchiul Avram şi vărul

Anatol trăiesc lîngă Polul Nord, unchiul Arcadie peregrinează în cele două Americi) şi prin drumurile sale la reuniuni internaţionale de specialitate, călătorii mai degrabă simbolice, sugerînd lărgirea continuă a „spaţiului vital" al fiinţei (observaţie cu care mă despart de acuza lui Valeriu Cristea privitoare la – din unghiul verosimilităţii realiste a personajului – „desele sale călătorii peste hotare" – **Art. cit.**).

Antropologul-personaj-scriitor se referă de cîteva ori la titlul romanului. Mai întîi în trecere: „Cîţi metri are acest *turn*? [...] Oamenii agresivi şi cruzi nu mă vor citi, rar sadic care să se dea în vînt după acest roman. De la cîţi metri totuşi acel salt în plin?" (p. 92). Apoi într-un pasaj special:

„Notam în jurnalul romanului, în septembrie. Există două feluri de turn. Mai precis, numeroasele proiecţii-turn se reduc, în ultimă istanţă, la două. Tipul cel mai cunoscut este Turnul Babel, ziguratul, vezi dicţionarele, simbol al complexităţii, al etajelor, al zarvei existenţiale, al axului, al vanităţii de a ajunge la Dumnezeu pe o spirală pavată.

Tipul al doilea este «turnul de 30 de metri». El e mai puţin cunoscut şi mai greu de înţeles. El este mai simplu, seamănă cu un stîlp de exemplu; iar din vîrful lui poţi face un salt existenţial. El serveşte nu să te înalţi, ci să-ţi frîngi gîtul, să te striveşti, să te sfarmi, să te refaci eventual în altă dimensiune.

Într-o carte, aceste două tipuri pot funcţiona împreună. Primul dă sugestii de descriere a lumii, al doilea de transformare a ei" (p. 105-106).

Obsesiile prozatorului se află aici condensate într-o nouă schemă conceptuală: de o parte *descrierea* existenţei, întreprinsă în ideea cuprinderii totale, „exhaustive"", prin găsirea unor metode de articulare a tuturor „etajelor" (Babelul ca simbol al lumii); iar de partea cealaltă *transformarea*, restructurarea, acţiunea asupra „mentalului", accesul prin revelaţie şi mesaje-şoc la „altă dimensiune" a existenţei. Din acest din urmă punct de vedere, cartea e construită pe o reţea de trimiteri, aluzii, simboluri compunînd un plan de referinţă

parapsihologic: vezi laboratorul de euritmie al profesorului înaintepomenit (care se născuse cu insuficienţă tiroidiană şi fusese salvat în copilărie de un doctor asiat – cf. p. 78), şedinţele de sofrologie, referirile pasagere la cîte o sintagmă-semnal („«Corpul de diamant» este corpul informaţional în stare latentă" – p. 57) sau la felurite nume („A te lăsa cuprins de cele patru afirmaţii ale lui Cayce" – p. 221). Antropologul se delimitează de „spiritisme", urmărind stabilirea unui „cifru" de lectură a corpului, a psihicului: „Nu, nu crezi în spiritism; corpul astral, corpul bioplasmatic al omului este un cîmp de un anume cifru, dar asta nu se poate descifra prin spiritism" (p. 285). Gîndindune şi la aspectul „încifrat" al sintaxei cărţii, am putea spune că **Turnul** e – într-un anumit sens – un soi original de „roman ermetic". Între altele, el oferă material bogat şi pentru o lectură psihanalitică.

Renunţ la alte observaţii legate de planul autoreflexiv şi metatextual al cărţii, de „sintaxa" ei, de „autenticităţile" ei. Un scurt comentariu al dublului final: dublu, căci **Turnul** are un sfîrşit epic (moartea Dariei), dar şi unul al construcţiei, al scrierii romanului, cu alte cuvinte un final auctorial. Protagonistul vede cartea ca pe o structură deschisă: „Să nu întrevezi nici un sfîrşit pentru această carte, să o laşi deschisă sau să promiţi că vei reveni cîndva la temele ei, la alveolele ei, la întîmplările ei hexagonale" (p. 289). E un mod de a recunoaşte „eşecul", de a înţelege că doar moartea poate fi „rezumată": „nu te mai interesează să surprinzi spiritul planetei şi fraza care s-o rezume, s-o îmbălsămeze. Numai morţii pot fi bine rezumaţi, bine recapitulaţi, fixaţi în raclă. Viul îşi schimbă numele sub ochii tăi" (**Ibid.**). Aceste gînduri amare apar pe fundalul de intensă lumină tragică adus de moartea Dariei (descrisă cu un patetism potenţat de stilul sec, redus la stricta consemnare). Cele „două" finaluri se împletesc în imaginea „orgii cu infrasunete", care ar ridica moartea din ordinea profană a lucrurilor, înfăţişînd o promisiune a redempţiunii.

N-am apucat să spun mai nimic despre pînzele de ironie şi umor ale cărţii. În afara lor nu se pot înţelege bine dialogurile acide,

confruntările, viziunea sarcastică. N-am spus nimic nici despre profunzimea şi densitatea observaţiei sociale din roman sau despre bogăţia detaliilor cotidianului. Pe măsură ce paginile se adună, aducînd cu ele mereu mai multe fapte ale acestui real care ascunde şi istorie, şi o proiecţie în macrocosm, alta în universul psiho-biologic, un plan profan şi unul al iniţierii (şi al iniţiaţilor), pe măsură ce micile evenimente din spitalul Dariei şi din judecătoria Eulaliei şi de pretutindeni îşi ocupă locul în lanţul existenţei, simţim cum banalul devine apăsător, părînd să travestească o imensă oroare (cu tot felul de rădăcini: psihice, genetice, istorice, metaistorice etc.) şi o imensă revoltă, o dureroasă dorinţă de mai bine; şi cum sintaxa simplă, seacă, precisă, „ştiinţifică" traduce de fapt o chemare patetică, un s.o.s. ieşit dintr-o nesfîrşită exasperare.

Despre **Turnul** – oricum – se va mai vorbi. El trebuie discutat şi valorizat de două ori, în sine şi contextual: e un roman foarte bun, substanţial şi impresionant, şi – în acelaşi timp – îşi joacă şansa de a deveni una dintre cărţile importante ale perioadei pe care o traversăm. Prin structura novatoare, ieşită din serie, prin bogăţia semnificaţiilor şi anvergura ideilor teoretice, propune ceva în proza de azi. Cred în acest roman şi în şansa lui, adică în „viabilitatea" estetică a unei anumite literaturi.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ROMANE COLORATE

Ziua mîniei (1979), **Tache de catifea** (1981) şi **Tobit** (1983), de Ştefan Agopian, **Carapacea** (1979) şi **Nopţi de trecere** (1984) de Constantin Stan, **Îngereasa cu pălărie verde** (1983) de Adina Kenereş, **Zmeura de cîmpie** (1984) de Mircea Nedelciu, **Parţial color** (1985) de Sorin Preda – toate acestea sînt romane: romanele unei serii de prozatori care a început şi a continuat prin a teoretiza „proza scurtă", acuzînd desfăşurările ample, socotite greoaie, rigide, „vechi"". Şi totuşi, titlurile de mai sus există! Am putea adăuga şi alte romane de Alexandru Vlad, Nedelciu, Agopian şi alţii.

O „abdicare"? Ar fi prea simplu să credem că e doar atît. Între pledoaria insistentă pentru genul scurt, pentru „textul" experimental, capabil să rodeze o nouă tehnologie prozastică, şi – pe de altă parte – scrierea unor romane trebuie să existe o legătură la nivelul conştiinţei teoretice a prozatorilor generaţiei '80. În faţa cărţilor lor, mi se pare cu totul săracă (să nu spun altfel!) vechea teorie despre „exersarea" în schiţă şi nuvelă „în vederea" romanului. Chestiunea ar merita discutată în detaliu şi condusă – după analize atente ale cărţilor – la ceva concluzii, fie ele şi provizorii, poate spectaculoase. Anticipînd, văd două explicaţii posibile pentru rezolvarea contradicţiei aparente dintre teoria textuală şi practica romanescă a prozatorilor '80. Cea dintîi (pe care am dezvoltat-o într-un articol) e provocată de aspectul aparte al acestor romane: ele ar tinde către o structură fragmentară, acumulată din secvenţe lucrate „textual", ajungînd la un fel de model de roman-mozaic. Etalonul e **Zmeura de cîmpie**, cu care Nedelciu a riscat (şi a cîştigat) încă o dată, demonstrînd practic posibilitatea de a se scrie un roman *puzzle*, coerent în ciuda segmentărilor continui, aiuritoare. Dacă acceptăm ipoteza, atunci ar intra aici în discuţie şi cîteva cărţi – cum sînt **Acte originale/copii legalizate** (1982) de

Gheorghe Crăciun sau **Departe, pe jos** (1983) de Nicolae Iliescu – în care texte „scurte“ sînt legate prin referiri circulare şi funcţionează ca fragmente ale unui întreg mult mai amplu. A doua explicaţie posibilă trebuie să pornească de la ideea programatică a adecvării „tehnologice“ la obiect, ceea ce ar exclude posibilitatea ierarhizării genurilor şi speciilor literare şi ar conduce la o interpretare „democratică“: noii prozatori scriu „scurt“ sau „lung“ în funcţie de situaţie, operînd – în fond – cu aceleaşi mijloace şi urmărind aceleaşi ţinte. Romanele lor sînt „altfel“ pentru că nu-şi mai asumă un statut privilegiat, o aroganţă dominatoare: sînt „texte“ ca şi celalalte, doar că mai lungi, adică structuri extinse la dimensiuni de roman pentru că obiectul o cerea. Oricum am privi lucrurile, e destul de uşor vizibilă tentativa autorilor în cauză de a trata în manieră proprie problemele prozei în general şi – în consecinţă – şi pe ale romanului. Tentativă importantă prin serioasele fundamente teoretice, programatice şi – totodată – prin amploarea ei. E poate pentru întîia oară în literatura de după război cînd se poate vorbi despre preocupările novatoare ale unei serii întregi de prozatori. O structură nouă de roman au căutat şi D.R. Popescu, Mircea Horia Simionescu sau Ştefan Bănulescu, găsind-o în romanul „nuvelistic“, şi Nicolae Breban, experimentator şi chiar teoretician al romanului compus din romane, şi – cu încă multe variante – Radu Petrescu, Costache Olăreanu, George Bălăiţă, Norman Manea, Radu Mareş, Vasile Andru, Mihai Sin ş.a. Îşi au cu toţii locul într-o istorie a „noului roman“ românesc postbelic; sau – dacă acceptăm perspectiva „democratică“ despre care vorbeam – într-una a prozei contemporane, a „textelor“ româneşti din această parte a secolului.

MIRCEA NEDELCIU & COMP. A FILMA PRECUM SCRII, A SCRIE PRECUM FILMEZI. FRUMOASA FĂRĂ CORP. MAI MULT DECÎT O CARTE (NOTE DE LECTURĂ ŞI CÎTEVA AMINTIRI)

Vede oricine că permutările de situaţii din titlul pe care mi l-am ales – **A filma precum scrii, a scrie precum filmezi** – sînt în fond nişte utopii; absolut sigur (cel puţin la actualul stadiu tehnic şi în actualul sens al cuvintelor!) că nu poţi filma cu stiloul sau cu maşina de scris şi nu poţi aşterne nici un rînd, nici măcar o singură literă pe hîrtie prin mînuirea unui aparat de filmat! Cu toate acestea, însă ştim tot atît de bine cît de multe vorbe s-au consumat de pe la 1900 încoace şi cu precădere în ultimele decenii privitor la caracterul „romanesc" sau „poematic" al filmelor şi la structura „cinematografică" a atîtor opere literare. Nu la acest tip de similitudini vreau să mă opresc. Ele au avut şi au încă de cele mai multe ori un sens ingenuu-metaforic, uşor de sesizat: ajunge să ne amintim că „romanescul" nu e o trăsătură specifică prozei, ci (conform unor dezbateri vechi în estetică) tuturor artelor „temporale" („succesive", cum le-a zis Lessing), cu origine în modelul narativ al istoriei (orice povestire este o *histoire*!), sau că procedeul „montajului paralel" al acţiunilor într-un roman datează mult înainte de... Lumière!

Atunci? Dacă nu nişte preluări efective de tehnici, comparaţiile din titlu vor să indice posibilitatea de a constata, în urma unei... comparaţii, anumite similitudini structurale, o înaintare în paralel, aproximativă pe cînd arta a şaptea era foarte tînără, dar tot mai apăsată la deplina ei maturitate. Vin – aşadar – în actualitatea filmului şi

prozei românești (pentru că la „a filma precum scrii proză" mă gîndeam!) pentru a relua o temă de discuție profitabilă – cred – ambelor „discipline". Impresia mea e că prin producțiile lor cele mai bune și mai evoluate artistic, proza și filmul de la noi au început de cîțiva ani să ofere probe ideii de omologie structurală, de avansare în relativă sincronizare pe drumul experimentării de posibilități noi ale celor două sisteme de limbaj (literar și cinematografic). Nu prin „import" reciproc de procedee, ci prin creșteri interne, care oglindesc simultan, în moduri specifice, gîndirea teoretică (po(i)etică) a momentului nostru cultural.

Păstrînd perspectiva literaturii, mă opresc la acele texte din proza „noului val" care își propun să ia în discuție chiar raportul dintre cele două limbaje. Cel mai interesant „caz" de acest fel este romanul lui Mircea Nedelciu, **Zmeura de cîmpie** (Editura Militară, București, 1984). Unul dintre personaje, Grințu, absolvent de filologie, „visase toată viața lui să devină regizor de film" (p. 21). Candidat fără succes la IATC, el evoluează pe cont propriu ca potențial „cineast": persevorează „înghițind filme de toate felurile, tot elaborînd scenarii în imaginație, citind despre film în toate cele trei limbi pe care le știa" (p. 22). Tendința sa permanentă de a „scenariza" ceea ce vede e speculată de Nedelciu printr-o subtilă împletire a elementelor de narativitate textuală (literară) cu altele de decupaj vizual (cinematografic). Pe măsură ce acest din urmă plan al romanului se dezvoltă, devine clar faptul că Grințu încorporează epic o posibilă teorie a „filmicității" realului. El „urmărește mai degrabă coincidențele și elaborează tot timpul schițe de scenarii" (p. 104), pînă acolo încît se întreabă dacă existența sa n-ar putea compune „un scenariu de *Bildungsfilm*" (p. 134), care ar merita elaborat pentru că „e încurajator să știi că viața ta se petrece în întregime în fața camerelor de luat vederi" (p. 139). Ideea e că – la urma urmelor – viața se compune din „scenariile succesive ale lui Grințu" (p. 160). Să fie vorba despre teoria unui nou „neo-realism"? Într-un fel da, căci „filmele" gîndite și schițate de „cineastul închipuit" al lui Mircea

Nedelciu în „caietele de regie" pe care le ţine „transcriu" direct realitatea trăită. Însă Grinţu are şi conştiinţa convenţiei cinematografice: pe de o parte, trece „viaţa" prin filtrul codificării tehnice ca orice „profesionist", desigur: vorbeşte despre „planuri scurte în succesiune rapidă" (p. 29), despre filmarea „cu aparatul în mînă" (p. 30), despre „obiective normale şi grandangulare" (p. 139), „plan ansamblu" (p. 198), „noapte americană" şi „contralumină" (p. 203), „plonjeu panoramat" (p. 215), voce „din off" (p. 216, 224) ş.a.m.d.; pe de altă parte – şi aici se atinge nivelul problematic maxim al acestui plan al romanului – Grinţu trece de la simpla „scenarizare" a realităţii la meditaţia asupra structurii „narative" cinematografice („«Cum să concepi bine un subiect care prin propria sa activitate structurală să pună ordine în harababura de impresii spaţiale şi temporale şi astfel şi numai astfel să le constituie într-o experienţă obiectivă şi cognoscibilă?» Aceasta-i principala problemă a unui personaj de film (sau de roman, de ce nu?)" – p. 172) şi se referă la limitele înseşi ale procedeelor filmice (simte nevoia de „o peliculă şi un tratament al acesteia încă neinventate" – p. 228) şi de „o soluţie tehnică pentru a exprima prin imagini filmate şi joc actoricesc foarte bun uimirea [...] Poate filmul să povestească în felul acesta? Prin ce mijloace?" – p. 230-1). Nedelciu pune astfel faţă în faţă limbajul literar şi cel cinematografic, într-o dezbatere original înscenată.

Încă un exemplu. În volumul **Departe, pe jos...** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983) al lui Nicolae Iliescu (unde sînt, după părerea mea, adunate ca într-un portret-robot majoritatea trăsăturilor prozei „optzeciste") apar transcrise într-un text note de cinefil despre un lung şir de filme, majoritatea de cinematecă, precedate de cîteva reflecţii (taxate prevăzător-autoironic drept „năzbîtii"!), influenţate – probabil – de lecturi din semiologia cinematografică franceză (de tip Christian Metz): „Arta este cunoaştere prin imagini. [...] Pentru film, orice imagine constituie o schemă a unui real. Textul nu este spus, el este înlocuit de o secvenţă sau de o suită de secvenţe care, prezentate spectatorului, dau impresia unui *récit*. Pe baza acestei serii,

spectatorul integrează secvențele și descoperă textul" (p. 68-69). Caracterul „textual" al filmului trimite la omologia despre care vorbeam. Din perspectiva punerii în paralel a căutărilor din proză și film, nu e de neglijat nici faptul că între filmele despre care vine vorba în notele lui N. Iliescu se numără și **Reconstituirea**, racordat la „atmosfera din Caragiale" (p. 73), și **Proba de microfon**, „care încearcă să deliteraturizeze", chiar dacă „nu reușește pe de-a-ntregul" (p. 75). Altă proză – **Carte blanche (ciné-vérité)** – caută să dovedească „expresivitatea" decupajului regizoral, egală cu a structurilor retorice consacrat-„literare" (apar indicații de recuzită și dialoguri rapide, voci „din off" (p. 17, 23), „prim-planuri" (p. 21, 23, 24, 26), momente cînd „camera glisează" (p. 23) ș.a.m.d.; o experiență de acest tip făcuse Mircea Nedelciu într-un text din **Efectul de ecou controlat**, Editura Cartea Românească, București, 1981). Compuse din segmente scurte de text, prozele citate sînt ele însele „suite de secvențe" care „dau impresia unui *récit*". Cele două tipuri de „scheme ale unui real", literară și cinematografică, merg – vasăzică – în paralel.

Exemplele pe care le-am dat sînt cazuri extreme, ele ilustrîndu-mi explicit teza. O teză de urmărit la scară mai largă prin analiza „concretă" a limbajului unor filme ca **Proba de microfon**, **Croaziera** și **Glissando** de Mircea Daneliuc, **Concurs** și **Pas în doi** de Dan Pița, **Sfîrșitul nopții** de Mircea Veroiu, **La capătul liniei** de Dinu Tănase, **Secvențe** și **Întunecare** de Alexandru Tatos etc. și pe cealaltă jumătate a paginii, a unor cărți precum **Acte originale/copii legalizate** de Gheorghe Crăciun, **Îngereasa cu pălărie verde** de Adina Kenereș, **Nopți de trecere** și **Vară tîrzie** de Constantin Stan, **Parțial color** de Sorin Preda, **Caravana cinematografică** de Ioan Groșan și întreagă seria volumelor de proză scurtă „optzecistă". „Analiză contrastivă" care rămîne de făcut, spre folosul – spuneam – ambelor părți...

(Vezi și textul meu **„Noul val" în proză și film**, urmat de o masă rotundă cu participarea lui George Cușnarencu, Ioan Groșan, Nicolae Iliescu, Ion Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu și Emil Paraschivoiu, în **Magazin estival Cinema 1983**, p. 125-129.)

*

Pentru noi, colegii trio-ului Nedelciu-Babeţi-Mihăieş, **Femeia în roşu** a fost mai întîi o mică legendă. Nu ştiu dacă junii literaţi din Timişoara (unde trăiesc ultimii doi) aflaseră ce se pune la cale, însă aici, în Bucureşti, Nedelciu ne-a ţinut la curent cu mersul operaţiunilor. Era un obicei al lui; ori, mai mult, o „tehnică" personală: obişnuia să povestească prietenilor subiectele pe care le avea în cap şi, la un moment dat, cînd le „învăţa" bine, le punea pe hîrtie, repede, dintr-o suflare. Scria proză – am impresia – doar în asemenea momente, în puseuri scurte şi incredibil de productive, nu ca alţii, care-şi impun lucrul constant, ritmic. Într-o perioadă – de pildă – l-am auzit de mai multe ori făcînd o teorie despre cutare comportament al românilor, pentru ca, după o vreme, s-o găsesc pusă în gura unui personaj dintr-un text nou, pe care tocmai îl încheiase şi ni-l citea cu voce tare, într-o seară de Cenaclu, cufundată, cantotdeauna, în fum gros de ţigară. Ca-ntr-un fel de „trîmbă" (cum se spune cînd e vorba de praf). Ca o ceaţă.

Aşa şi cu **Femeia în roşu**: despre care am aflat *înainte ca ea să fi prins „corp"*. Deşi nu ne vedeam toată ziua-bună ziua (ca şi acum: nici prea rar şi nici prea des), îl auzisem pe Mircea Nedelciu povestind în repetate rînduri despre marele gangster Dillinger şi amanta lui bănăţeancă, Ana Cumpănaş, despre viaţa ei aventuroasă în America şi despre misterul morţii care-o ajunsese în Timişoara, unde se ascundea de răzbunarea mafiei aceluia. Faptele erau şi pasionante, şi amuzante, şi pline de miez, dincolo de senzaţionalul imediat, în dramatismul lor profund, legat de emigrare, de supravieţuire, de trădare (femeia ajutase poliţia americană să-l lichideze pe Dillinger), de crimă, de moarte – şi-mi amintesc că le-am discutat îndelung la o oră tîrzie de noapte, cînd Mircea mă vizitase împreună cu prietenul G. Era mai acu' cîţiva ani, în alt timp şi în altă istorie. O istorie pe care trio-ul a întîmpinat-o zîmbind, adică scriind liber, fără complexe. Cînd romanul a fost gata, am început să ne facem o idee şi despre cam cum

arată povestea Anei Cumpănaş transformată (şi povestea, dar – în fond – şi femeia) în text. Mircea Nedelciu ne-a citit în Cenaclu cîteva capitole care ne-au încîntat, ne-au amuzat şi ne-au stîrnit şi mai mult interesul. Era – sigur că da – vorba despre America prohibiţiei, dar era şi altceva, mai grav şi mai important, despre noi, despre felul nostru de a fi, despre locul nostru în lume. Fără să-şi dea seama, frumoasa din Comloşul Banatului ducea peste Ocean şi aducea înapoi aceste obsesii ale identităţii colective. Ele ascundeau miza mare a cărţii. Femeia era doar un pretext. Misterul care o învăluia în roman nu era acelaşi cu cel din viaţă, datorat cine-ştie-căror combinaţii mafiote oculte. Dacă s-ar fi ocupat strict de enigma dispariţiei ei, colegii noştri n-ar fi făcut decît să adauge încă o piesă în şirul evocărilor de almanah (din care – de altfel – îşi pescuiseră subiectul). Ana – sau Anne, cum era numită în America – rămînea pe hîrtie o umbră pentru că trio-ul nici nu se ostenise să-i facă un portret mai precis, ceea ce ar fi redus totul la o tramă „poliţistă". De fapt, constatăm că **Femeia în roşu** nici nu e un roman despre ea, despre adevărata „femeie în roşu"! Prin decizie auctorială, în paginile lui *frumoasa nu prindea deloc corp*!

Nedelciu-Babeţi-Mihăieş doar se prefac că scriu o „biografie"...

Odată dusă pînă la capăt, revizuită, finisată, cartea a pornit degrabă spre tipar. Unde n-a mai ajuns! Ne aflăm – reamintesc – în acea „altă" istorie de pînă mai an. Citind manuscrisul pentru „aprobările" fără de care nimic nu se putea publica pe atunci, cenzorii s-au încruntat şi au „oprit-o". Cred că i-a speriat tema emigraţiei, chiar dacă romanul se petrece în primele decenii ale secolului XX: părea – oricum – o aluzie la faptul că, în anii '80, oamenii continuau să aleagă exilul, evadînd din închisoarea României comuniste. O subversiune, ce mai! Despre barierele care au stopat **Femeia în roşu** pînă la sfîrşitul anului 1989 se spune foarte puţin în forma în sfîrşit tipărită a cărţii, pe care o putem acum citi cu toţii (spre deosebire de amănuntele scrierii propriu-zise, pe care le aflăm din capitolul introductiv, unde autorii apar ca personaje în căutarea subiectului **Femeia în roşu**...): într-o recent-adăugată **Postfaţă**, o imaginară prezentare „americănească" a

romanului, iscălită – chipurile – de un Martin Adams Mooreville. De fapt, blocarea cărții în anii trecuți se petrecuse în etape și îi pusese pe autori în contact cu „factorii responsabili" de la mai multe nivele. Drept urmare, reprezentantul bucureștean al trio-ului a avut la îndemînă subiecte noi pentru epoca lui orală (un soi – mă gîndesc – de „folclor" pentru uzul propriu! – pe care, ca „autorul anonim" din vechime, îl relua pentru a-l „șlefui" progresiv, mai tăind, mai adăugînd...). Și s-a apucat să ne tot povestească ba despre primele reticențe ale primei edituri care citise manuscrisul (Editura Militară!), ba despre tratativele cu falnicul Consiliu al Culturii și Educației Socialiste, despre „transferul" în planul altei edituri (Cartea Românească, unde a apărut abia în 1990) și despre futila audiență la Marele Tartor al cenzurii din epocă, precedată de atmosfera de circ grotesc din anticamera plină de petiționari. Pe scurt, ca să n-o mai lungesc: așa a ajuns **Femeia în roșu** o mică legendă printre noi, colegii terțetului de autori.

Luîndu-mă cu amintirile, nu vreau – totuși – să uit cîteva lucruri pe care țin să le spun despre extraordinara **Femeie în roșu**.

Mai întîi, că se confirmă o caracteristică a generației noastre literare, și anume disponibilitatea pentru *textul colectiv*. N-am apucat încă s-o analizăm și s-o punem în relație cu experimentalismul noii poetici a anilor '80 și – de-acum – '90. În această perspectivă trebuie privite volumele de versuri din 1982, **Aer cu diamante** și **Cinci**, ca și prozele **Desantului** din 1983. Cronologic, au urmat **Brazde peste haturi**, romanul „proletcultist" parodic al grupului ieșean Luca Pițu – Dan Petrescu – Sorin Antohi – Liviu Cangeopol (nu mai știu sigur dacă asta era formația exactă) și **Autobuzul de Însurătei**, romanul colectiv pe care l-am scris la Cenaclul „Junimea", cu majoritatea autorilor din **Desant** (despre el am dat cîndva în **Contrapunct** niște însemnări lămuritoare). Ambele sînt încă nepublicate. Apoi, **Femeia în roșu**...

Al doilea lucru pe care vroiam să-l notez este că, pentru cine îi

cunoaşte bine pe cei trei autori, lectura cărţii e extrem de interesantă şi ca „dialog" între stiluri: aşa cum o spun chiar ei, fiecare rămîne el însuşi (respectiv ea însăşi!), poţi urmări trecerile de la scriitura pasională şi rafinat-redundantă a Adrianei Babeţi înspre eseismul mai demonstrativ şi aproape „memorialistic" al lui Mircea Mihaieş, contaminat acum cu intenţie de „comportamentismul" prozei americane tradiţionale, sau înspre dezinvoltura epică, foarte colorat-realistă a lui Mircea Nedelciu. Pe măsură ce citeşti, simţi cum personalităţile celor trei se tatonează reciproc, făcînd efortul de a se completa, de a „rima", cum stilurile se încrucişează şi, treptat, interferează, dînd tonul şi divers, şi omogen al romanului. La care nu pot să nu adaug o observaţie poate nedreaptă faţă de cei doi eseişti ai grupului: că, pînă la urmă, prozatorul le deturnează contribuţiile şi le „absoarbe" oarecum, profitînd de faptul că maniera impusă de cărţile sale este tocmai una a multiplicităţii stilistice postmoderne, oricît de largi, care se poate extinde spre orice tip de scriitură. Într-un fel, chiar dacă rămîn – cum am zis adineaori – ei înşişi, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş devin un fel de „personaje" într-un roman de Mircea Nedelciu!

În al treilea şi ultimul rînd, vreau să atrag atenţia că **Femeia în roşu** e o „operă deschisă". Ea oferă mai mult teme de meditaţie decît răspunsuri pe marginea unei morţi suspecte şi ar putea fi continuată în alte pagini, în alte texte, precum cele cu care Mircea Nedelciu a însoţit fragmentul din carte publicat în „avanpremieră" în **Litere** publicaţia „de editură" a Cărţii Româneşti. Închei imaginîndu-mi (doar ca un joc!) cum falsa „biografie" din **Femeia în roşu** creşte, cum se extinde enorm; însă fără să poată risipi misterul Anei zisă Anne, *„Căci* – ne şopteşte poetul din altă carte – *frumoasa-i fără corp"*...

*

Zodia scafandrului (Editura Compania, Bucureşti, 2000) se poate citi şi *trebuie* citită – insist: *trebuie* citită – în mai multe feluri.

Împrejurările cu totul speciale în care o parte a ei a fost scrisă, pe măsură ce autorul se adîncea în boală şi suferinţă, şi cele cu totul speciale în care paginile finisate au fost tipărite, după moartea sa, ne obligă la acest efort de lectură plurală. De unde nu pot decurge decît interpretări multiple şi, cumulîndu-le, o rezultantă polisemantică şi „simultaneistă", oarecum „holografică", totalizantă. Fiindcă, în ciuda aparenţelor editoriale şi comerciale, nu e vorba doar despre o carte, ci despre mult mai mult decît atît: **Zodia scafandrului** e un proiect literar şi socio-cultural de mare amploare, desfăşurat într-un întreg orizont de viziune şi de acţiune creativă şi intelectuală, încercînd să ajungă la adevărurile profunde ale lumii româneşti a secolului XX; iar în ce-l priveşte pe autorul însuşi, care e inclus – la propriu, ca personaj non-fictiv – în proiect, ea, **Zodia scafandrului**, e mărturia unei istorii personale, a unui destin, a unei tragedii, a omului excepţional care a fost Mircea Nedelciu.

Numesc – aşadar – **Zodia scafandrului** nu o carte, ci un fenomen vast din care face parte şi volumul omonim, publicat recent.

Scafandri şi restauratori

Mircea era un scriitor „cu pauze", la polul opus celor care se aşază zilnic la masa de lucru şi, tenaci, „avansează" cu cîte un capitol, o pagină, un paragraf sau măcar un rînd, în conformitate cu preceptul *nulla dies sine linea*. Pentru el, între o proză şi alta putea trece mult timp. Timp în care îşi vedea de viaţă, de slujbe, de lumea literară şi de prieteni, trăind divers şi intens, cu o anume frenezie nonşalantă, dacă se poate spune aşa: părea să nu-i prea pese de ce i se întîmpla, făcea multe şi de toate în fiecare zi, adîncindu-se adesea pînă-n noapte, întîlnea fel şi fel de oameni, se lăsa uşor atras de chemările apropiaţilor sau doar ale unor cunoscuţi, de întîmplări şi situaţii oarecare. Avea o veselie molipsitoare, şmecherească, abandonată doar în clipele în care, cu seriozitate aparent naivă, punea întrebări teoretizante sau lansa teorii interogative, explicîndu-le cu însufleţire

celor din jur ce gîndea sau ascultîndu-i cu atenţie. Apoi, din nou, glumea, făcea poante, rîdea larg, cu toată faţa. Pe scurt: era ceea ce se numeşte un „băiat de viaţă" sau „de gaşcă".

Şi povestea, era scriitor fără să scrie: observa şi descria, trăia şi povestea. Decupa detalii de realitate pe care le aducea în discuţie, le diseca şi le interpreta, de obicei pe tonuri hazoase. Relata cutare întîmplare, trăită ori auzită, făcînd din ea un fel de „şlagăr" performat ori de cîte ori măcar o parte din „public" era nouă, retuşat în funcţie de efectele „spectaculare" sau de propriile lui decizii narative, pentru ca după aceea să descopăr episodul respectiv integrat într-o proză nouă pe care mi-o dădea s-o citesc sau cu care venea la cenaclu, la „Junimea". De la un punct încolo, am constatat că mecanismul era următorul: Mircea „simţea" un subiect, intuia că acolo se ascunde ceva, un potenţial de semnificaţie dincolo de coaja realistă a lucrurilor, şi îl tot relua pînă cînd se „cocea", pînă îi descoperea interpretări ingenioase şi-i găsea montura potrivită, construcţia narativă în care să-l poată exploata. Înainte de a o pune pe hîrtie, nu-i plăcea să vorbească despre ea, despre proza la care se gîndea, dar era – dimpotrivă – foarte comunicativ pe subiectul despre care doar el ştia că vrea să-l transforme în text.

Către sfîrşitul anilor '80, începuse să pomenească de scafandri. După mărturisirile din paginile **Zodiei...**, deduc că trebuie să fi fost prin 1987 sau către 1988. Era alt fel de recurenţă: pe lîngă subiectele „mici" (ca să le numesc aşa), tipic prozastice, epice, mai avea obiceiul să aleagă cîte o temă sau un tip de personaj cărora le „dezvolta" puterea de simbolizare, descoperind-o sau investind-o în ele. Aşa făcuse cu meteorologia şi cu utopia în primul lui roman, **Tratament fabulatoriu**, aşa avea să facă şi cu scafandrii. Îl atrăsese ideea scufundării lor în adîncuri inaccesibile. Naveta permanentă între suprafaţă şi profunzime pe care meseria subacvatică o presupune i se păruse – şi este – foarte ofertantă ca potenţial semnificant în mai multe planuri. La fel – principala problemă a scafandrilor şi principalul lor pericol profesional: diferenţele de presiune dintre

suprafaţă şi nivelele succesive de scufundare. În prima parte a **Zodiei...**, cea pe care Mircea a apucat s-o scrie, toate aceste lucruri devin simboluri ale existenţei în istoria care-i supune pe indivizi unor presiuni diverse, precum şi ale scrisului văzut ca imersiune în profunzimile realităţii, de unde sînt aduse semnificaţii la suprafaţa hîrtiei (vezi p. 5-6, 7 etc.).

În aceeaşi perioadă se fixase pe încă un „motiv" cu potenţial mare de semnificare, şi anume cel al restauratorilor de biserici, de monumente în genere. Nu ştiu dacă a mărturisit-o şi altora, dar ţin minte foarte bine că Mircea mi-a spus că vrea să scrie şi un roman despre ei, restauratorii. Pe acelaşi palier cu prietenul nostru, pictorul Ion Dumitriu, în clădirea de lîngă Aşezămintele Brătianu aflată în folosinţa Uniunii Artiştilor Plastici, pe Strada Biserica Amzei, îşi avea atelierul Viorel Grimalschi, pictor şi el. Şi restaurator! De la el îi venise lui Mircea ideea, oarecum similară – mi se pare acum – celei cu scafandrii: straturi de timp, de istorie, aducere la suprafaţă a frescelor acoperite, „îngropate" în „profunzimea" zidurilor – şi aşa mai departe. Ar merita ca Viorel Grimalschi să fie luat la întrebări cît mai detaliate despre ce şi cum a vorbit cu Mircea în perspectiva proiectului de roman. Ca şi scafandrul Scarlat, menţionat în **Zodia...** ca sursă de „documentare" (p. 132-133)...

Lecturi şi interpretări

Cum trebuie citită **Zodia scafandrului**? Mai întîi, avem cartea, atîta cîtă este: aproape întreaga primă parte din cele patru despre care ştim că erau în proiect. În forma tipărită, sînt aproape 150 de pagini finisate, excepţionale. Construcţie pe mai multe nivele: debut în planul simbolic al imersiunilor scafandrului şi ale scriitorului în apele adînci ale vieţii; secvenţe dintr-un jurnal din 1988 al autorului însuşi, presărate de-a lungul celor 150 de pagini; şi istoria protagonistului din ficţiunea romanului, desfăşurată la rîndul ei pe mai multe etaje (părinţii înainte de al doilea război mondial, perioada instalării

regimului comunist la sfîrşitul anilor '40 şi în deceniul următor, apoi anii '60-'80, cînd personajul, Diogene Sava, îşi face şcoala, liceul, facultatea şi urmează să se căsătorească). Îl regăsim peste tot pe Mircea Nedelciu la cotele sale de excelenţă: simbolistica scafandrului, deosebit de percutantă, produce un debut de roman impresionant, de mare forţă sugestivă; jurnalul, foarte interesant, surprinde secvenţe din lumea literară, munca lui Mircea la Librăria Cartea Românească (unde vindea cărţi), jocul de-a pisica şi şoarecele cu cenzura Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, dar şi scene de viaţă cotidiană în comunismul intrat în criza sa finală; iar porţiunile ficţionale, cele mai întinse (probabil că în jur de două treimi din text), sînt absolut splendide, reconstituind cu mare vivacitate, cu acribie descriptivă şi cu vervă ironică, lumea satului din Bărăgan de dinainte şi de după instalarea comunismului, Bucureştiul anilor '60-'80, atmosfera din Polonia de după declanşarea grevelor de la Gdansk din 1980 şi de după fondarea sindicatului liber Solidarność. Pagini de mare proză, în care Nedelciu explorează trecutul cu instrumente multiple şi sofisticate, de la cele ale prozatorului (personaje, dialoguri, descrieri, situaţii) şi pînă la speculaţia politologică şi de filozofie a istoriei. Faptul că romanul e neterminat n-are de ce să diminueze valoarea efectivă a porţiunii scrise. Literatura română recentă a mai cunoscut situaţii de acest fel, ca în cazul **Delirului** lui Marin Preda, rămas la primul volum, sau în cel al tetralogiei **Cartea Milionarului**, din care Ştefan Bănulescu n-a publicat decît **Cartea de la Metopolis**.

Dar: apărînd efectiv în pagină, în secvenţele non-ficţionale, Mircea Nedelciu oferă încă din această primă porţiune a romanului numeroase date privitoare la întregul proiect. Reconstituirea lui la anvergura gîndită de autor e cea de-a doua lectură obligatorie. Analiza variantelor păstrate e – firește – de ajutor în atare privinţă. Cartea a crescut pe o schiţă iniţială, secvenţe mai vechi şi mai noi fiind asamblate şi reasamblate de cîteva ori. Într-o variantă din 1992, titlul este **Zodia scafandrului autonom** (în răspunsurile lui Mircea la întrebările medicului psiholog Virgil Sorin, publicate în **Suplimentul**

literar artistic al „Tineretului liber" nr. 44/3 noiembrie 1990, p. X, apare – probabil din cauza unei greşeli de corectură – **Zodia *scorpionului* autonom** (!), cu precizarea că lucra la roman din 1987). Totuşi, la sfîrşitul primăverii lui 1991 îi spunea lui Gheorghe Crăciun, într-o scrisoare-eseu (apărută în **Contrapunct** nr. 22/1991), că lucrează la „romanul **Zodia scafandrului**". În altă variantă, în care numeroase inserturi aduc textul aproape de ultima versiune păstrată, o notă de subsol adăugată de mînă şi care în forma tipărită apare ca „Vă reamintim că citiţi romanul **Zodia scafandrului**" (p. 49) e datată „1995", ceea ce arată că atunci, în 1995, Nedelciu a făcut ultima reordonare majoră a materiei pe care o avea scrisă. Se afla în Franţa, în aşteptarea operaţiei de autografă de măduvă osoasă, deci în perioada mai-octombrie 1995. Printurile, lipsite de diacriticele româneşti, confirmă că, departe de ţară, n-avea la dispoziţie fonturile necesare. Vezi şi detaliile din interviul pe care l-a acordat **Adevărului** şi **Adevărului literar şi artistic** la întoarcerea acasă, după operaţie, la începutul lui 1996 (**Adevărul literar şi artistic**, 28 ianuarie 1996). Sînt multe de spus, multe de reconstituit, legături de făcut, astfel încît proiectul mare al **Zodiei scafandrului** să poată fi schiţat ca viziune vastă, ilustrată doar fragmentar în paginile finisate şi publicate.

Apoi, se cuvine făcută o lectură a **Zodiei...** în ansamblul scrierilor lui Nedelciu. Sînt aici teme, „motive" şi chiar personaje care revin din texte anterioare: Diogene Sava îşi face liceul la Fuica, localitatea din **Tratament fabulatoriu**, se va împrieteni cu colegul său de serviciu Zare Popescu, pe care-l cunoaştem din **Zmeura de cîmpie** etc. etc. Chiar în paginile **Zodiei...** se face trimitere la **Primul exil la cronoscop**, text din culegerea **Şi ieri va fi o zi**, unde – într-adevăr – e lansată tema scafandrilor şi a presiunii la care ei trebuie să reziste. Din nou, sînt multe legături de făcut. **Zodia...** publicată face parte dintr-un text mult mai întins...

În sfîrşit, probabil că cea mai importantă lectură obligatorie, şi de cea mai largă cuprindere, e aceea a **Zodiei scafandrului** ca roman al autorului, al bolii care avansa şi – în paralel – al efortului său de a

interpreta secolul XX românesc. Într-o asemenea perspectivă, statutul lui Diogene Sava de *alter ego* al prozatorului devine esenţial, lumea satului natal al celui dintîi, Boroana, trebuie citită biografist, ca „transcriere" a celei din Fundulea natală a celui de-al doilea ş.a.m.d. Sînt de adus în discuţie multe alte texte ale lui Nedelciu, inclusiv articolele şi micile eseuri în care a vorbit – de pildă – despre conacul de la Fundulea al Maricăi Sion, cu care se căsătorise Matei Caragiale (făcut personaj în **Zodia...**). Din aproape în aproape, întreaga istorie a suferinţei lui Mircea ţine de substanţa romanului, în care sînt înregistrate primele simptome, apoi evoluţiile de-a lungul cîtorva ani şi se vorbeşte despre „sincronizarea" scrisului cu crizele de febră. Prietenul nostru se decisese să includă în carte tragedia pe care o trăia – şi pe care, pentru a înţelege proiectul mare al **Zodiei scafandrului**, va trebui să o reconstituim în toate detaliile.

Nu vroia să vorbească deschis şi pe larg despre toate aceste lucruri. Îl întrebam din cînd în cînd, în ultimii ani, dacă mai avansează în carte şi-mi răspundea scurt că nu prea, că nu mai are puterea s-o facă (deşi îşi vedea în continuare de articlerie cu destulă energie). Mi-a spus şi mie, a spus-o şi altora: ajunsese la superstiţia că dacă ar termina romanul i s-ar termina viaţa (după ce încercase să se „monteze" pe linie optimistă: să-l ducă la bun sfîrşit cu gîndul că atunci, ca prin farmec, se va putea ridica în picioare din scaunul rulant în care stătea imobilizat din 1996 – v. interviul din **Cotidianul**, 7 aprilie 1998). Ar însemna să vedem în **Zodia scafandrului** o carte la care autorul a lucrat – paradoxal – pentru a nu o încheia niciodată. Drept pentru care finalul ei este chiar sfîrşitul celui care o scrie, iar ea devine, mult mai mult decît un roman, sensul unei întregi vieţi...

BCUIAŞI

GHEORGHE CRĂCIUN. „ROMANE“ CU GHILIMELE OBLIGATORII. ÎNTRE VIAŢĂ ŞI TEXT (NOTE PE UN PRETEXT DOCTORAL)

Joi 13 iulie 2000, în Sala de Consiliu a Facultăţii de Litere din Bucureşti, după ce s-au încheiat toate sesiunile de examene, licenţe şi dizertaţii de absolvire a masteratului, a avut loc susţinerea unei ultime teze de doctorat înaintea intrării în vacanţă. Cei patru pereţi presăraţi cu portrete de mari profesori de altădată au văzut multe asemenea reuniuni academice, ştiinţifice în fond, protocolare în formă, unele de nivel înalt, altele mai modeste, nu puţine de mare performanţă. Acum, titlul de doctor în filologie a fost obţinut cu o asemenea lucrare de excelenţă şi – pe deasupra – de către un candidat ieşit din comun: Gheorghe Crăciun.

Un doctorand atipic din toate punctele de vedere. Întîi – unul care nu mai e tocmai tînăr (a împlinit 50 de ani). Un scriitor – apoi – de prima mînă, care n-avea nevoie de nici un titlu ştiinţific pentru a-şi proba calităţile (doar cariera universitară – la Braşov, unde predă la Filologia înfiinţată în 1990 – îl obligă să-şi includă şi acest punct în *cv*). Drept urmare, el nu şi-a scris teza cu sîrguinţa detaşată a doctorandului obişnuit, nici cu pasiunea ingenuă şi absolutizantă a altora, care se îndrăgostesc într-atît de subiectul ales încît exagerează şi fac din el axul central al disciplinei. În schimb, ca unul dintre scriitorii cei mai profund implicaţi în impunerea unei noi generaţii şi a modelului postmodern în cultura română a ultimelor două-trei decenii, Gheorghe Crăciun a optat pentru o temă cu mare grad de relevanţă pentru orientările literaturii actuale şi a articulat în jurul ei o teorie cu largă putere explicativă, aliniată la gîndirea conceptuală şi – în genere

– la viziunea „ultimului val" asupra textului, asupra evoluţiilor culturale în curs, asupra cîmpului intelectual şi creativ şi asupra raporturilor lui cu lumea în care trăim. Doctoratul lui Gheorghe Crăciun devine astfel o altă dimensiune a unei construcţii sistematice deopotrivă personale şi supraindividuale, în contul căreia a marcat pînă acum o operă majoră de prozator, scrisă cu neslăbită consecvenţă experimentală, un demers eseistic şi teoretizant la fel de impecabil în coerenţa lui programatică, participarea regulată la manifestările colective ale generaţiei noastre (cenacluri, antologia **Desant '83**, reuniuni festivaliere şi de dezbateri, ASPRO etc.), acţiunea editorială desfăşurată în ultimii ani împreună cu Călin Vlasie la Paralela 45 – şi aşa mai departe.

Nu e simplu de făcut „portretul de autor" al lui Gheorghe Crăciun, un scriitor complicat şi multilateral. Rar se poate întîlni o asemenea combinaţie de talent şi conştiinţă de sine, talent şi viziune teoretică asupra literaturii, talent şi responsabilitate, talent şi putere de muncă, talent şi conştiinciozitate. Cum bine ştim, la noi continuă să-şi conserve oarecare autoritate vechiul mit al combinaţiei dintre înzestrarea nativă şi o serie de „valori" din cu totul altă paradigmă: ingenuitate faţă de procesul creativ (talentul frust!), confuzie teoretică şi incapacitate de conceptualizare, iresponsabilitate, lene, delăsare. Întreaga noastră generaţie a rupt sau a încercat să rupă cu atare imagine caducă, propunînd-o pe aceea – curentă în lumea largă – a scriitorului dublat de un critic şi teoretician. Gheorghe Crăciun ilustrează modelul la vîrf, cu toate consecinţele în plan practic. El nu doar speculează asupra a ce este literatura, ci scrie constant despre ea pentru a o prinde în ample structuri semnificante, nu face doar proiecte utopice, trece şi la fapte, asamblînd cărţi proprii şi antologii, dicţionare lucrate în echipă şi colecţii editoriale. Trage tare tot timpul, încît te întrebi unde mai găseşte rezerve de energie. Dacă-l cauţi la telefon noaptea sau în *week-end*, îl găseşti la editură. Iniţiază sau se alătură multor proiecte şi le şi duce la capăt. Ţine cursuri temeinice, pe care le pregăteşte îndelung. E scrupulos şi riguros. Îşi ţine

promisiunile. Respectă termenele. Te poţi baza pe el. Pune în tot ce face o mare seriozitate, în conformitate cu standardele de moralitate a scrisului şi a vieţii pe care şi le-a autoimpus şi pe care nu înţelege să le coboare nici o clipă.

Doar o parte din eseistica lui Gheorghe Crăciun e cuprinsă în volumele **Cu garda deschisă** (1997), **În căutarea referinţei** (1998), **Reducerea la scară** (1999). De ajuns – însă – pentru ca, împreună cu întocmirea antologiilor **Competiţia continuă. Generaţia 80 în texte teoretice** (1994, 1999) şi **Generaţia '80 în proza scurtă** (1998) sau cu participarea la operaţiunea de cartografiere în trei a **Experimentului literar românesc postbelic** (1998, cu o versiune în limba engleză în 1999: **Experiment in Post-War Romanian Literature**), să capete un prestigiu de eseist, critic şi teoretician validat şi printr-un premiu literar (al ASPRO, pentru **În căutarea referinţei**). Pe deplin merit, întrucît – spuneam – coerenţa şi profunzimea gîndirii lui se manifestă şi în acest plan la nivel înalt (chiar dacă i se pot aduce şi obiecţii: de pildă, sumarul **Gărzii deschise** e cam eterogen, în **Căutarea referinţei** au pătruns şi cîteva texte nepotrivite cu ansamblul etc.) – dar, în primul şi în primul rînd, Gheorghe Crăciun este prozator, unul dintre cei mai importanţi ai perioadei. Greu clasabile, „romane" cu ghilimele obligatorii, structuri construite după regulile unei geometrii neortodoxe, **Acte originale/copii legalizate** (1982), **Compunere cu paralele inegale** (1988, 1999) şi **Frumoasa fără corp** (1993) au impus un autor de o extraordinară complexitate, un „autenticist" sofisticat, atent la detaliile infinitezimale ale realităţii din jur, un rafinat al captării senzaţiilor şi a senzualităţii în cuvinte, în fraze, în texte. A formulat şi o teorie a propriei sale „poietici", cu două concepte conexate, *trupul şi litera*, între care vede omologii tulburătoare, mergînd pînă la perceperea întrepătrunderii planurilor, acolo unde *trupul* devine un *text*, iar *litera* se corporalizează, dînd scriiturii o senzorialitate asimilabilă la limită erotismului (ceea ce aminteşte lectura *de jouissance* a lui Roland Barthes). Cel de-al doilea volum, **Compunerea cu paralele inegale**,

ridică experimentul corporalității textualizate și al senzorializării scriiturii la nivel de capodoperă. Secvențele de realitate contemporană sînt integrate acolo în rama unei extraordinare rescrieri a uneia dintre poveștile de dragoste etalon ale umanității, **Daphnis și Chloe**, căreia autorul postmodern de astăzi îi restituie bogăția de amănunte realiste și beția de percepții pe care romanul din vechime al lui Longos, redus la esențial, la schema poveștii, le eliminase. Fără să intru aici în analiză, adaug doar că, destul de mult comentate la apariție, cărțile de proză ale lui Gheorghe Crăciun n-au făcut – totuși – încă obiectul comentariilor de anvergură care să-l plaseze acolo unde îi este locul: în rîndurile marilor prozatori români.

Ciudat: pentru doctorat (și – mai întîi – pentru lucrarea de grad I în învățămîntul mediu, în care a predat pînă în 1990; **Dimensiuni tranzitive în poezia modernă**, teza susținută acum, e o rescriere și o extindere a celeilalte), prozatorul Crăciun optează pentru poezie. Pentru – e adevărat – teoretizarea versificării prozaizante, a scriiturii directe, cea pe care o numește *tranzitivă*. Se poate recunoaște în atare proiect vocația explorării realului, atracția autenticității, interesul față de omologiile dintre viață și text. Tipul contrapus astfel poeziei *reflexive* și celei *manierizante* e – în fond – o reconceptualizare în manieră personală a modelului central al poeziei postmoderne, narativizante și biografizante. Marea problemă a teoriei decurge din transferul prea rapid din succesiunea diacronică a formulelor retorice în sincronia tipologiei supraistorice, unde specificitatea *tranzitivității* actuale tinde să se dizolve, fără – cred – mare profit, în schimb cu pierderi grele pentru descrierea evoluțiilor literare recente și actuale. Temă – iarăși – de discutat pe îndelete, poate atunci cînd teza (din care e extras fragmentul din paginile alăturate), finisată pentru publicarea independentă de rigorile doctoranturii, va deveni o carte propriu-zisă.

Nu va trece mult, bănuiesc. Fiindcă semi-centenarul (!) Gheorghe Crăciun, complet încărunțit dar în continuare mai vivace ca un tînăr-tînăr, o va face și pe asta, între alte două – sau nouă! – proiecte, între

atîtea şi atîtea treburi care-l presează, între drumurile pe care le tot face prin Braşov sau prin Bucureşti sau prin cine-ştie-ce locuri, mereu cu geanta lui neagră şi grea pe umăr, îngîndurat, adeseori sumbru, apăsat de griji, destins nu o dată în zîmbete largi şi pline de miez, cam cu mesajul următor: da, viaţa e complicată, e profundă, e monstruoasă şi greu de trăit, dar e şi insuportabil de frumoasă dacă ştii să o *citeşti*, căci ea este – de fapt – un uriaş *text*...

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SORIN PREDA.
SIMPLITATE AFIŞATĂ, COMPLICAŢIE MASCATĂ

Parţial color, romanul lui Sorin Preda (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985) pare să se situeze la cealaltă extremă faţă de **Zmeura de cîmpie** a lui Mircea Nedelciu: se dezvoltă cursiv de la un capăt la celălalt, fără vreo bruscare de cine ştie ce ordin, liniar, lipsit pînă şi de bifurcări sau paralelisme ale subiectului. Îl citeşti uşor, purtat de stilul fluent şi iute, plusînd egal, mereu la aceeaşi cotă. Un fel de roman de dragoste. Romanul unui cuplu divorţat.

Înşelătoare, constanţa stilistică nu e – totuşi – un rezultat al purei şi simplei liniarităţi expozitive, ci un efect de naturaleţe. Altfel, fraza are o reţetă bogată. Pagina e haşurată printr-o scriitură elastică, în care prozatorul a amestecat abil, uneori în acelaşi enunţ, stilul indirect liber cu fragmentul introspectiv şi cu cîte o replică de dialog (precedată de puncte de suspensie), în aşa fel încît lumea exterioară şi cea interioară, comportamentismul şi analiza, dialogul şi monologul interior se împletesc şi fac corp comun. Aşa combinate, frazele ies adeseori lungi, propoziţii care ar fi putut fi segmentate apar juxtapuse. Cu toate acestea, sîntem departe de perioada proustiană, încărcată de subordonate: simţim în schimb un ritm rapid, o fluenţă deosebită, preţioasă pentru o carte de proză. Enunţurile scurte, de obicei la început sau sfîrşit de paragraf, testează continuu menţinerea ritmului în cauză, compensator al eventualelor reacţii secundare, de monotonie, ale constanţei stilistice. Rămîne de adăugat o menţine despre cinismul afişat al personajului-narator, despre permanenta sa tendinţă de persiflare, urmarea fiind adoptarea dezinvoltă a unei atitudini narative ironice şi extrem-sarcastice. În acest punct există o

legătură cu prima carte a lui Sorin Preda, **Povestiri terminate înainte de a începe** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981), unde ieşea în evidenţă un fel de cruzime a decupării destinelor mărunte. În roman, totul e purtat la vale de un puternic şuvoi ironic, reflectat de retorica de rigoare: jocuri de cuvinte, frecvente inserţii de termeni argotici, aluzii culturale din vîrful peniţei, impulsul de a întoarce totul şi orice în băşcălie. Se compune astfel o mască „veselă", distanţa pînă la lucrurile în fond amare despre care e vorba creînd o tensiune aparte.

Amare şi paradoxale: la începutul romanului, Traian şi Mara, soţi tineri cu un băiat de şcoală, Andrei, sînt deja divorţaţi, însă după aceea vedem cum despărţirea ajunge să-i... unească tot mai mult! Poartă discuţii infinite (la telefon!), Traian îl veghează pe copilul bolnav, îi aduce Marei flori, merge cu ea la o petrecere, Mara îl îngrijeşte în spital, apoi se... mută la ea în convalescenţă şi rămîne acolo. **Povestirile terminate înainte de a începe** sînt urmate – aşadar – de o poveste începută după ce totul s-a terminat! Starea de provizorat al „noului" cuplu se dovedeşte destul de durabilă, cu toate seismele repetate, căci Traian nu se gîndeşte decît la ruptură şi cei doi nu au sentimentul unei reconstituiri paşnice a familiei. E mai degrabă un duel continuu (telefonic etc.), un joc erotic neobişnuit, consumat mai ales în şarje de limbaj, violente, usturătoare, hazoase dacă asculţi de pe margine, dar greu de suportat dacă te privesc direct. Fiecare în cîmpul în care cu predilecţie se implică, Mara într-al realizării familiale şi Traian într-al celei artistice, nu-şi află echilibrul şi mulţumirea: ea îl vrea înapoi cînd el e plecat şi apoi tînjeşte imprecis la altceva, el e actor ratat, cu Institutul de teatru abandonat, profesor de actorie la şcoala populară de artă din oraş, fără nici un viitor, şi se apucă să scrie... un roman de dragoste. Cunoscuţii îl numesc laş (p. 63), suferind de „un fel de boală a metaforei şi a endoesteziei", deci „poet ratat" („Îţi lipseşte doar expresia" – *sic!* – p. 96), el însuşi afirmînd că n-a fost niciodată „puternic, dur, dominator" (p. 76) şi recunoscîndu-se „provincial, cabotin, sentimental mai degrabă, instabil şi prefăcut" (p. 114 – dintr-o listă şi mai lungă de „calităţi" pe care le înşiruie ironizîndu-şi auditoriul).

Subiect – ziceam – simplu, liniar, cu tot paradoxul de principiu al raportului dintre despărţire şi apropiere. Totuşi... cîtă simplitate afişată, atîta complicaţie mascată! Viaţa este – după Traian – „un conglomerat de fapte şi acţiuni, pentru că sensul, nu-i aşa, sîntem noi" (p. 95): conglomerat existenţial reflectat în acel „conglomerat" textual, amestec de registre variate, care disemineză subtil unitatea firului narativ. Cea mai importantă consecinţă pe care astfel prozatorul şi-o oferă e posibilitatea de a strecura din mers cel puţin încă două planuri. Insesizabil pentru cititorul grăbit, amîndouă trag romanul înspre zona meditaţiei autoreferenţiale. Întîi, întîlnim referinţe repetate la două cărţi: **Calea fericirii** de dr. Victor Pauchet (cu trimiterea bibliografică: „Monitorul oficial şi imprimeriile statului, Bucureşti, 1934" – p. 33) şi **Introducerea în psihanaliză a lui Freud**. Pomenite des şi citate copios, tratatele respective semnalizează o ordine simbolică a romanului: în notă persiflatoare împinsă foarte departe în cîteva pasaje de medicină gen 1934, demne de **Imanenţa literaturii** a lui Eugen Negrici („...dacă aceste probe arată că intestinul drept nu se goleşte normal, sau colonul e prea lung, nu vă veţi însura de teama de a fi nenorocit sau, dacă o iubiţi mult de tot, îngrijiţi-o pînă ce intestinul ei va deveni normal"! – p. 63), prezenţa **Căii fericirii** indică utopia nemărturisită a celor doi protagonişti, în timp ce apelul la Freud („marele nostru părinte" – *sic!* – p. 113), motivat în planul realist al subiectului, invită şi la psihanaliza romanului ca atare. Mai mult decît atît, şirul citatelor din Freud ajunge la interpretări de psihanaliză a textelor (p. 160-161, 164), apoi la decodarea directă a faptelor din carte (p. 268-269) şi – în sfîrşit – la pasaje de teorie psihanalitică a artei: „Există un drum de întoarcere ce duce de la fantezie la realitate: este arta. Artistul este în acelaşi timp un introvertit care frizează nevroza. [...] el îşi întoarce faţa de la realitate şi-şi concentrează întregul interes, inclusiv libidoul, asupra dorinţelor plăsmuite de viaţa imaginativă, ceea ce poate duce uşor la nevroză" (p. 272). Celălalt plan suplimentar al romanului îl constituie – mai ales către sfîrşit – pasajele care suportă şi o lectură în oglindă: rostite de personaje diverse în legătură cu faptele din carte, ele se potrivesc şi situaţiei

generale a romanului însuşi, a scrierii lui. Respiră şi ele acelaşi aer de răspăr, deci trebuie privite cu precauţie şi citite abia după ce le răsturnăm: Traian îşi declară „fragmentarismul" („Niciodată nu ajung să duc la capăt ideea, fraza, gîndul, subordonata" etc. – p. 44), cuvîntul „texte" e folosit cu sensul argotic de replici isteţe (p. 169), personajul întrevede avantajele relatării omnisciente („Pentru o imagine mai clară şi mai apropiată de adevăr ar fi trebuit poate să mă sui pe acoperişul gării, de unde să văd" etc.! – p. 203), caută „scene tari, puternice, incredibile pentru finalul cărţii" pe care o scrie (p. 208), anunţă că „la mine (e ştiut) cuvîntul e cuvînt" (în sens de promisiune! – p. 209), gîndeşte că „arta aparţine într-adevăr celor puternici, celor care ştiu şi vor să domine lumea, delimitîndu-se în permanenţă de alţii, o criză continuă de personalitate, pe care ţi-o amîi scriind sau cîntînd" (p. 232-233), e persiflată în treacăt pînă şi prima carte a prozatorului, atunci cînd Traian spune că imaginile clipei dinainte de moarte sînt „o lungă şi binecuvîntată călătorie ce se sfîrşeşte, iată, înainte de a începe" (*sic!* – p. 240), doctorul psihiatru discută despre finalul romanului lui Traian şi speră „că ai renunţat la ideea uciderii, cînd e vorba despre o temă atît de generoasă ca iubirea, e bine să laşi cît mai multe personaje în viaţă, cititorul aşteaptă de la tine un final optimist, dătător de speranţă, nu-l dezamăgi, eventual minte-l" (p. 271)...

Pasajul din Freud despre „nevroza" artistului nu e întîmplător. Romanul are în linii mari două teme: dragostea (cuplul) şi nebunia (creaţia). Tema din urmă apare în legătură cu Traian, aflat în tratamentul doctorului Vasile (socotit de orăşeni „empiric şi escroc"! – p. 18) şi ajuns cu adevărat la nevroză, după ce îşi maltratează băiatul şi apoi după ce plănuieşte (fără să se şi împlinească) uciderea Marei. Pe parcurs se vede că de fapt e greu de distins şi nebunia e mai degrabă a lumii întregi, a prietenilor şi a celorlalţi concetăţeni, doctorul Vasile preluînd simbolic – la final (cînd scriitura devine mai gravă) – nebunia lui Traian („privirea i se schimbase, o privire bolnavă şi instabilă" – p. 274) şi chiar şi eczema de care acela suferise cîndva. Simbolică e şi apariţia unui nebun-nebun, Romică, ciudată

„pereche" de moment (tot simbolică – şi tot în răspăr, evident!) a Marei: „Aşa cum stăteau în jurul mesei, Romică şi Mara formau o pereche ciudată"" (p. 177). Nelu, alt personaj, crede că „pentru a fi scriitor trebuie să fii puţin prost, puţin infirm"! (p. 222) Poate că va fi fiind luată peste picior şi teoria (susţinută în carte de un profesor de muzică) potrivit căreia „artistul este o abatere de la normă"! (p. 176). Nici cealaltă temă a romanului, tema dragostei, nu se bucură de un „tratament" mai reverenţios. Ideea că ar constitui un numitor comun al vieţii e tratată caricatural: „de multe ori facem dragoste fără să ştim – pe stadion, văzînd un film, citind o carte, stînd la coadă la pîine, privind pe fereastră, desfăcînd umbrela, lustruind pantofii, cosînd un nasture, ascuţind un creion, închizînd o uşă, refuzînd frişca, spuma de căpşune şi caimacul, jucînd la lotopronosport, uitînd ochelarii acasă, mă rog, în orice situaţie, în excursie, la serviciu, la nuntă sau la înmormîntare, căci amorul, dragul meu, domină ca un sultan sătul de mîncăruri alese, scîrbit de căldura de afară, mereu nemulţumit de vrednicia supuşilor, cîntărind plictisit chestiunile politiceşti, viitorul ţării şi al naţiei, încercînd să găsească alinarea într-un somn care nu va veni decît spre dimineaţă, cufundîndu-se în pernele moi şi pufoase şi întrebîndu-se trist dacă e posibil să se trăiască şi altfel" (p. 110). Şi încă: la sfîrşitul cărţii, cînd începe să se mărturisească în scris, Traian aşterne pe hîrtie primele rînduri din **Parţial color** (p. 273)! Ceea ce înseamnă că avem în faţă chiar romanul de dragoste al lui Traian, dar amorul din el – altă ironie – e un eşec, o poveste începută (cum am spus) cînd totul se consumase (adică după divorţ)...

Dacă adunăm toate aceste convertiri în ironie ale unor sensuri grave, romanul lui Sorin Preda ne arată un subtext consistent, profund. Ireversibilul dramelor cuplului (vezi şi p. 225-227), „nevroza" colectivă, puterea şi statutul artistului au parte de o dezbatere originală, deghizată inteligent într-un roman cinic la suprafaţă şi „umanist" în fond.

CONSTANTIN STAN.
FORMELE ROMANULUI ŞI „ESENŢA VIEŢII“

Vară tîrzie (Editura Militară, Bucureşti, 1986) e al treilea roman al lui Constantin Stan, prozator care a avut parte pînă acum de o receptare sionuoasă, în contradicţie cu evoluţia cărţilor sale, unitară şi în constantă creştere. La cea dintîi, **Carapacea** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979), deşi anumite defecţiuni de construcţie au fost deîndată reperate (de pildă de către Laurenţiu Ulici, sub titlul **Un eşec promiţător** – în **România literară** nr. 29/1979), comentariile s-au situat totuşi sub semnul interesului, vorbindu-se despre „un roman bun, cu nu puţine pagini chiar excelente“ (Ov.S. Crohmălniceanu, într-un articol cules în **Pîinea noastră cea de toate zilele**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 294). Împreună cu **Aventuri într-o curte interioară** a lui Mircea Nedelciu, cartea de debut a lui Constantin Stan anunţa cu o clipă mai devreme, la sfîrşitul unui deceniu literar, schimbările din proza celui gata să înceapă. Însă **Nopţi de trecere**, romanul al doilea, a apărut abia cinci ani mai tîrziu (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984), în cu totul alt context. Pe de o parte, „noul val“ se afirmase impetuos, componenţa sa se diversificase şi locurile de „protagonişti“ fuseseră pentru moment ocupate. Pe de altă parte, Constantin Stan se dedicase între timp unei publicistici abundente, care n-avea cum să-i susţină prestigiul de prozator. **Nopţi de trecere**, roman de bună valoare, scris cu o mînă evident mai sigură, a fost – în consecinţă – întîmpinat cu un interes modic, o cronică favorabilă sau alta (precum cea a lui Valeriu Cristea, care semnala „un prozator, pare-se, pe care se poate miza“ – în **România literară** nr. 1/1985) nereuşind aducerea cărţii în prim-plan. Pentru ca, pe un asemenea fundal de inerţie a receptării, critica

„de calibru" să rămînă impasibilă la apariţia **Verii tîrzii**, deşi romanul, realmente substanţial, e una dintre cele mai interesante cărţi ale „noii proze".

Înainte de a o descrie, trebuie să spun două vorbe despre legăturile dintre cele trei romane. Ele reflectă – şi în planul substanţei, şi în cel al formulei – cîteva obsesii ale autorului. Prima dintre ele este aceea a prezentului ca „esenţă a vieţii", de unde caracterul „autenticist", de „mărturie" al cărţilor sale, ieşite – parcă – dintr-un substrat „biografist" comun (vizibil întîi de toate în contururile asemănătoare ale personajelor principale), în spiritul modelului postmodern care a început să se structureze în ultima vreme în literatura românească. Nu înseamnă că proza lui Constantin Stan îşi refuză ieşirea din perimetrul zilei, ci doar că totul e văzut prin filtrul prezentului („Căci esenţa vieţii este prezentul şi numai printr-o urzeală mitică taina ni se înfăţişează sub chinul trecutului şi sub cel al viitorului" – pasaj din Thomas Mann aşezat ca motto la **Carapacea**, apoi reluat şi comentat eseistic în **Vară tîrzie** – p. 52); astfel încît în toate cele trei romane întîlnim o obsesivă raportare la al doilea război mondial, din perspectiva unei generaţii care, născute după consumarea lui, îl intuieşte ca univers neliniştitor şi simte nevoia de a-l investiga (o situaţie similară apare în **Zmeura de cîmpie** a lui Nedelciu; dacă adăugăm şi **Frigul verii** de Alexandru Vlad, avem imaginea unei noi „proze a războiului", în care analiza operează cu alte instrumente decît pînă mai an). În sfîrşit, altă obsesie a cărţilor lui Constantin Stan – în directă legătură atît cu nervozitatea „discontinuă" a realităţii prezente, cît şi cu întoarcerile de tip *flash-back* înspre un trecut obscur – e fragmentarismul: întîi al vieţii, apoi al prozei înseşi. Şi regăsirea unităţii, a coerenţei – în viaţă şi în *povestire* („A pune în ordine evenimente, sentimente, fapte înseamnă a corecta. A povesti. Dar povestea te prinde şi te protejează cam în felul carapacei de la broasca ţestoasă", adică ineficient, cu toată aparenţa ei inexpugnabilă, după cum se vede în episodul demarat prin aceste fraze – **Carapacea**, p. 102-104; „Totul se leagă în lumea asta, important e să crezi că nimic

nu se întîmplă de pomană, o foarte riguroasă poveste pluteşte în orice frîntură, în orice eveniment" – **Nopţi de trecere**, p. 76). Spunînd că tema ar merita dezvoltată, mă mulţumesc aici să notez că la acest capitol ar trebui interpretată şi opţiunea deocamdată exclusivă a lui Constantin Stan pentru roman, pe cînd marea majoritate a prezentatorilor ultimei perioade au preferat variantele scurte: *fragmentarismul* existenţei fiind pentru toţi o temă principală, autorul nostru a căutat în roman forme apte s-o problematizeze. Dacă vom constata că aceeaşi e situaţia romanelor scrise de cîţiva colegi ai săi (Nedelciu, Agopian, Sorin Preda), atunci premizele sînt gata pentru o întreagă discuţie despre căutările genului, către noi structuri şi funcţii narative.

Mă întorc la **Vară tîrzie**. Romanul are o construcţie complexă şi ambiţioasă, profitînd de pe urma experienţelor anterioare. După jocul demonstrativ al „vocilor" din **Carapacea** şi după testarea palierelor gramaticale în **Nopţi de trecere**, prozatorul dezvoltă acum subiectul în trepte rafinat gîndite şi – în acelaşi timp – cu un efect de naturaleţe sporit, glisarea între planuri făcîndu-se pe nesimţite, prin adecvarea instantanee a structurii textului la situaţiile date. Se produc – astfel – frecvente alunecări de la persoana a III-a a naraţiunii la persoana I (şi chiar la a II-a – v. p. 75), alternări de registre stilistice şi compoziţionale. Romanul e alcătuit din două părţi, încadrate de un scurt prolog şi un scurt epilog, cel din urmă situînd decorul celui dintîi în perspectiva largă a celor ce s-au petrecut în carte. E o mansardă în centrul Bucureştilor, unde locuieşte Neluţu, personajul central. Plecase în adolescenţă din satul natal, urmase un liceu „special" (p. 29) şi, nereuşind la facultate, lucrează ca sunetist într-o echipă de filmare. E coleg cu ciudata Cornelia şi prieten cu un Profesor navetist, şi el „ciudat", făcînd figură de mic filozof anonim. Confruntat cu „viaţa", Neluţu nu poate uita avertismentul tatălui („un derbedeu o să-ajungi!" – p. 6) şi face tot ce poate pentru a-l infirma. Drept pentru care îi urmărim în partea întîi (care ocupă cam trei sferturi din roman şi se intitulează **Iubiri**) încercarea de a găsi un sens propriei sale

existenţe, de a-i aduna etapele într-o coerenţă. Rememorează scene din sat, altele din timpul stagiului militar, regîndeşte relaţia lui nefixată cu Cornelia şi prietenia cu Profesorul, povestind cînd către ea, cînd către el, cînd către cititor, într-o subtilă permutare de poziţii în cîmpul „diegetic" (cu termenul lui Genette). Apare treptat şi tema războiului: tatăl lui Neluţu şi alţi săteni îl trăiseră pe front, Profesorul ţine scurte prelegeri despre evenimentele de-atunci (undeva parcă în replică la micile eseuri de filozofie a istoriei din... **Război şi pace**: „Şi atunci cum să nu crezi că personalităţile pot fi uneori o frînă în calea istoriei omenirii" – p. 77), intervine în cîteva note de subsol şi vocea auctorială care adaugă alte date şi gînduri în materie. Principalul punct de interes îi aduce – însă – o ingenioasă idee epică, provocată de o similitudine de situaţii: în armată fiind, Neluţu descoperise în podul şcolii dintr-un sat un pachet de scrisori trimise în timpul războiului de sublocotenentul Augustin Suciu tinerei sale soţii, Valeria, şi îi venise ideea să le retranscrie şi să le trimită Corneliei din partea lui, cu minimele adaptări necesare. Paralelismul provocat astfel între prezent şi trecut creează un efect de perspectivă egal cu profunzimea de sens, datorată şi tensiunii războiului de altădată, şi sentimentului că retrăia destine trecute. O morală a acestei reveniri va fi formulată în partea a doua de către Profesor: „...viaţa lor nu a fost chiar în zadar [...] de îndată ce, după modelul lor, doi oameni, care nu-i cunosc, pot trăi o poveste de dragoste, adică, doi oameni pot deveni mai buni şi mai frumoşi. Dacă dintr-un război, din experienţa lui, vreau să spun, doi oameni învaţă ce e iubirea înseamnă că omenirea nu are cum să piară, chiar dacă învaţă asta foarte greu şi o pune în practică abia cînd e grav ameninţată" (p. 196). Aerul uşor-didactic din asemenea pasaje e atent controlat în roman, mai ales prin permanenta insinuare a unor filtre ironice cu funcţie recuperatoare.

Dar adevăratele revelaţii vor veni în partea a doua, **Dezafectare naturală**, unde firele se leagă şi ies la iveală revelaţii surprinzătoare între personaje, tensionînd retroactiv întreg romanul. Un număr neobişnuit de mare de coincidenţe se aglomerează pe această porţiune,

ca într-un fel de sfidare a entropiei universale. Prozatorul procedează astfel la o recuperare prin parodie implicită a naivelor rezolvări cu coincidenţe finale şi, procedeul odată demistificat, adică recondiţionat, îl refoloseşte în exces, obţinînd într-un mod paradoxal o impresie de verosimilitate, de ordinare „organică" a faptelor pînă atunci disparate („Aşa mi se par mie şi vieţile oamenilor, există mereu un element care le leagă", spune undeva Profesorul – p. 194). Pe scurt, lucrurile se prezintă astfel (şi sînt dezvăluite într-un decupaj mai nervos decît pînă acum, prin tăieturi mai scurte, vocea auctorială intervenind mai des şi mai făţiş, ca o deconspirare a poziţiei importante pe care ea şi problematica ei metatextuală le ocupă în carte): Neluţu ajunge cu echipa de filmare tocmai în satul unde găsise cîndva scrisorile sublocotenentului, se întîlneşte la faţa locului cu Profesorul, care făcea naveta tocmai la şcoala de acolo, şi – mai mult decît atît – află că Profesorul e chiar fiul lui Augustin Suciu şi predă – deci – acum în locul tatălui său, care fusese după război învăţător (între altele, căci cîteva scrisori, postbelice, le trimisese Valeriei din „acel sat din Bărăgan" – p. 150; v. p. 150-158), iar bătrîna gazdă din Bucureşti, proprietăreasa mansardei, e chiar acea Valeria, soţia sublocotenentului-învăţător şi mama Profesorului. Acesta din urmă nu-i spusese nimic lui Neluţu despre uimitoarea reţea de înrudiri: „mai întîi pentru că voiam să aflu încet, picătură cu picătură, conţinutul scrisorilor, apoi pentru că voiam, pur şi simplu, să te observ ca şi cum l-aş fi observat pe tata cînd era tînăr" (p. 196). Problema fiind pusă în atari termeni, devine obligatorie o lectură psihanalitică a romanului, Neluţu fiind un „substitut" al lui Augustin Suciu („Cum să te substitui tu tatălui meu, şi ea [Cornelia] – mamei?", zice tot Profesorul – p. 195). E un mod de a reformula tema lui Neluţu: căutarea identităţii, cunoaşterea profundă de sine. Ideea unei „dezrădăcinări" naturale fusese sugerată metaforic încă de la început: „dracu' ştie, se mirau cei din satul lui, cum a putut să iasă din nea Gheorghe Şchiopul şi Saveta lui un copil care nu seamănă cu nici unul din părinţi şi nici cu un copil din sat" (p. 7). Să mai adug că, în acest final al „cunoaşterii de sine",

în care derularea existenței sale capătă sens și devine unitară grație „verigilor" revelate de Profesor, Neluțu află că Augustin Suciu murise, dispăruse „spre a se pierde definitiv în seara zilei de 4 martie" (p. 209 – deci în timpul cutremurului din 1977), ceea ce ar putea însemna pentru tînărul sunetist o „eliberare" din condiția de „substitut", o renaștere a propriei sale personalități.

Dezvăluirile din partea a doua se petrec – cum spune și titlul – pe fundalul *dezafectării naturale* a satului. O serie de secvențe poartă această emblemă ca pe un insert recurent, simbolizînd – poate – dezolvarea toposului de proveniență al personajului, acum, la capătul „inițierii" sale autoscopice. Autorul decomandă inteligent eventualele implicații „sămănătoriste" ale faptului („vrei să-ți refuzi orice urmă de amintire pentru a nu părea tezist, deși, chiar așa, panoramînd, vei găsi nenumărați care-ți vor reproșa că plîngi cu capul pe umărul unei civilizații ce nu mai avea loc în civilizatul secol icsics" –p. 179). Oricum, atmosfera satului în paragină așterne asupra dezvăluirilor Profesorului un aer amar, o melancolie tristă...

Romanul lui C. Stan se poate analiza în continuare. I se pot aduce și reproșuri, cîteva de detaliu (mi s-a părut – de pildă – stridentă apariția prea apăsat-simbolică a unor cai traversînd Bucureștiul noaptea – la p. 170) și una de construcție: ar fi fost – cred – cazul ca scrisorile paralele să ocupe un spațiu mai întins, explorînd mai bine resursele – deopotrivă grave și comice – ale *qui-pro-quo*-ului. Cartea ar fi cîștigat la acel punct în greutate și și-ar fi adăugat, prin valorificarea stilului epistolar „vechi", pagini savuroase. În zona cu pricina, prozatorul pare să se fi grăbit, furat de obsesiile sale tematice.

La urmă, toate firele converg către o „teorie" – egal de amară – a „vieții" din literatură, schematizate în numele „*ciné-vérité*"-ului de penibilul regizor împreună cu care lucrează Neluțu, pentru ca epilogul auctorial să transpună tema pe alte coordonate, vorbind despre „retragerea" personajelor și a scriitorului în fața vieții care umple scena. Lucrată de un excelent profesionist al scriiturii, cartea cucerește – într-adevăr – prin consistența umană, de viață a narațiunii, adică prin

ceea ce se numeşte „talent de prozator". Calităţile observate de Ov.S. Crohmălniceanu la prima carte nu s-au pierdut, dimpotrivă: „C. Stan vădeşte o putere de surprindere a leziunilor sufleteşti absolut remarcabilă. Totul e de o mare autenticitate şi sugerează admirabil procese interioare adînci şi complicate" (**Loc. cit.**, p. 295). **Vară tîrzie** confirmă că pe Constantin Stan se poate – da – conta.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VASILE GOGEA, LUMEA ÎN MIC (PARODICĂ)

Microromanul **Scene din viaţa lui Anselmus** (Ediura Litera, Bucureşti, 1990) e o carte matură, scrisă cu un condei sigur, departe de ezitările stilistice şi compoziţionale tipice pentru „începătorii" într-ale literaturii. „Debutantul" Vasile Gogea a optat aici pentru un topos tradiţional, cel al spaţiului închis, populat de un număr limitat de personaje, într-o ipostază a sa contemporană: cea a blocului modern de locuinţe. Frecventat deocamdată mai ales de o anumită proză satirică, înclinată să şarjeze (nu tocmai cu bun-gust, în – cum se spune – „stil **Urzica**"!) vizavi de relaţiile „locative" instaurate în actualele construcţii urbane, toposul „blocului nou" e totuşi fertil în perspectivă literară, el adunînd la un loc oameni foarte diverşi şi concentrînd astfel – nu-i aşa? – o lume... Prin urmare, literatura poate prelua obişnuitele funcţii parabolice ale sus-pomenitului topos, oferindu-le un nou suport realist, conectat la sursele existenţei contemporane.

Gîndind asupra acestor lucruri, Vasile Gogea a evitat totuşi soluţia cea mai la îndemînă, şi anume descripţia realistă a vieţii de zi cu zi dintr-un bloc de locuinţe, cale pe care ar fi avansat *volens-nolens* spre clişeele satirice cunoscute. El a preferat să recreeze pe cont propriu materia „existenţială" pe care se sprijină structura „supraetajată" (*sic!*) a toposului respectiv şi a imaginat lumea ciudată a unui singur „etaj" (idem!) de vîrstă: senectutea. Locatarii din micro-romanul lui Vasile Gogea sînt bătrîni cu toţii şi aduc fiecare în spaţiul ales cîte o istorie personală, mereu confecţionată în registru comic-grotesc: domnii Coco Epaminonda, Timon Pironescu, Andriano Zapis, Mangolewski, Sabaca, Gomila şi ceilalţi compun o întreagă faună umană, ca într-o *sui-generis* „arcă a lui Noe", pictată cu gustul grotescului şi al parodicului. Cu alte cuvinte, Vasile Gogea se apropie şi de filiera

literaturii comice „cu bătrîni", atît de productivă în istoria prozei universale (vezi Canetti, Sabato etc.). În cea autohtonă de după război, rezultate remarcabile în materie se pot întîlni în romanele unor G. Călinescu, Ştefan Bănulescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu etc. (**Scene din viaţa lui Anselmus** stabilind relaţii de afinitate mai ales cu **Cartea Milionarului** a lui Bănulescu).

Cu aceste date, micro-romanul lui Vasile Gogea se derulează fără să dezvolte o epică propriu-zisă, fără să urmărească o „acţiune" anumită: în mici scene legate de „evenimentele" cotidiene ale blocului, personajele sînt aduse prin rotaţie în prim-plan şi puse să-şi joace rolurile în respectiva „comedie umană". Personaj-„reflector" (în terminologia lansată cîndva de Henry James) e Anselmus, „filozoful" blocului, care priveşte totul, meditează grav şi fără grabă, ba chiar şi notează concluziile cogitaţiilor sale în nişte stranii jurnale. Între această gravitate şi calitatea reală a materiei de viaţă pe care ea se aplică există o disproporţie producătoare de savuroase efecte comice, autorul ştiind să le creeze şi să le dozeze admirabil, cu puncte de climax şi cu zone de melancolică ironie. Totul sub semnul metaforei ardenţei (prezente în **Prolog** şi în **Epilog**), sugerînd extincţia ciudatei lumi a blocului în cauză.

Trebuie neapărat remarcată şi subtilitatea scriiturii lui Vasile Gogea: economicoasă, oglindind „cameleonic" ingenuitatea protagonistului, ea sclipeşte brusc în frazele meditaţiunilor lui Anselmus, construite fie pe cîte un punct de pornire neobişnuit, paradoxal-grotesc, producător de perspective ingenioase asupra unei chestiuni ori alteia (ca în „Aristotelismul nu urcă nici o treaptă în ordinea cunoaşterii tocmai din pricina peripatetismului său: este o filozofie orizontală, plană, chiar plată"; „Inactivitatea, ca stare de repaos, la rigoare chiar lenea nu pot fi reluate de acolo de unde le-ai lăsat. Doar activitatea, o activitate oarecare poate fi întreruptă şi reluată din acelaşi punct, loc sau moment. Inactivitatea apare întotdeauna ca un continuu întreg, indiferent de durată" ş.a.m.d.), fie pe tipare aforistice (gen: „Memoria este un lux pentru singurătate").

Lumea la bloc. Degradată. Grotescă. Lumea în mic. Parodică...

GÉZA SZÁVAI.
ARDELEANUL BUCUREŞTEANO-BUDAPESTAN

Budapesta-Bucureşti: editorul şi postfaţatorul se întîlnesc; un proiect Central-European; CONFLUX-ul capătă contur

L-am cunoscut mai întîi pe Géza Szávai ca editor.

Ianuarie 1996. Venise de la Budapesta la Bucureşti pentru a-şi prezenta proiectul de traduceri încrucişate (dacă se poate spune aşa): cărţi de poezie şi proză din literaturile Europei Centrale în versiuni paralele, în mai multe limbi din regiune, cu postfeţe în care autorii publicaţi urmau să fie comentaţi de colegi din ţările învecinate. Mai tîrziu, proiectul avea să capete şi un nume: **CONFLUX**.

Iniţiativă îndrăzneaţă, foarte în ton cu evoluţiile pe de o parte integraţioniste, pe de altă parte regionaliste ale epocii. Nu mai trebuie aduse argumente în favoarea ideii că, pe măsură ce Europa comunitară se lărgeşte, apropiindu-se de extensia geografică a Vechiului Continent, dialogul cultural internaţional devine din ce în ce mai necesar. În acelaşi timp, simultan cu coagulările suprastatale, cresc în amploare şi tendinţele complementare de valorificare a specificităţilor locale, etnice şi naţionale.

Din acest punct de vedere, Europa Centrală va trebui să depăşească blocajele de comunicare internă de care suferă grav. E o stare de fapt: avînd o relativ bună cunoaştere a marilor tradiţii şi valori artistice occidentale, ca şi a celor oriental-europene (ruse, adică), popoarele din zonă continuă să se ignore cultural între ele. Români, maghiari, polonezi sau cehi, ştim mult mai bine ce se gîndeşte, se scrie, se pictează sau se compune la Paris, la Londra, la Viena, în Germania sau peste Ocean decît în ţările din jurul nostru. Nu e aici locul pentru o

discuţie asupra cauzelor acestei situaţii bizare. Multiple şi complicate, ele cer atente analize istorice şi de evoluţie a mentalităţilor. Mă opresc – e limpede de ce – doar asupra barierelor lingvistice. Întrucît nici una din limbile vorbite în regiune nu are circulaţie internaţională, cunoaşterea lor în afara graniţelor de stat e foarte limitată. Handicap decisiv în cazul literaturii. În Polonia – de pildă – se citeşte fără probleme în nemţeşte, nu şi în ungureşte sau în româneşte. Şi la Praga sau la Budapesta găseşti uşor pe stradă localnici care să-ţi vorbească în limba germană, dar cehii nu ştiu ungureşte şi nici ungurii ceheşte. La Bucureşti încă mai au căutare cărţile franţuzeşti, dar aproape nimeni nu ştie limbile ţărilor din jur. Iar generaţiile tinere de intelectuali din întreaga zonă conversează fluent în englezeşte, dar nu învaţă sîrba, bulgara, albaneza sau oricare dintre celelalte vorbite în întreaga Europă Centrală (în care – după cum se vede – n-am inclus în atare ordine de idei Austria şi Germania, unde se vorbeşte o limbă de largă circulaţie şi de mare tradiţie culturală).

Cel mai bun lucru de făcut în faţa acestei situaţii este... s-o combaţi! Să faci ceva pentru a o depăşi. Să participi la recuperarea coerenţei culturale a unei regiuni care, chiar dacă s-a caracterizat întotdeauna mai degrabă prin varietate decît prin omogenitate, a ieşit din deceniile de dictatură comunistă cam cu aceleaşi probleme, indiferent de ţară, cu aceleaşi traume şi aceleaşi fantasme. La fel, modul în care românii, ungurii, cehii, polonezii şi ceilalţi îşi văd viitorul seamănă foarte bine: libertate, democraţie, prosperitate, integrare în comunitatea internaţională etc. etc. Pe scurt, trăim într-o epocă în care popoarele Europei Centrale îşi descoperă destinul comun. Plasaţi de istorie unii lîngă ceilalţi, umăr lîngă umăr, sîntem condamnaţi să ne cunoaştem mai bine între noi, să colaborăm, să mergem înainte împreună.

Fireşte că o mică editură precum PONT publishers şi un mic proiect precum **CONFLUX**-ul nu pot rezolva toate aceste vaste probleme regionale. Dar merită să încerce! În orice caz, într-o perioadă în care în prim planul integrării europene se află probleme

politice, juridice, economice sau financiare, miza pe cultură, pe circulaţia valorilor simbolice şi pe înţelegerea reciprocă nu e nici naivă, nici donquijotescă, ci – pur şi simplu – corectă. Cele dintîi nu se pot rezolva fără sprijinul celor din urmă. Încît, chiar dacă de proporţii reduse, programul editorial al lui Géza Szávai îşi are importanţa lui – la rîndu-i – simbolică: prin cărţile pe care le tipăreşte, fie şi în tiraje restrînse, colegul nostru îşi propune să „acopere" Europa Centrală cu o reţea de traduceri, de versiuni paralele ale unor texte de literatură contemporană care să funcţioneze ca un mic sistem de semnalizare a diferenţelor şi a omogenităţilor, a necesităţii de cunoaştere reciprocă, de dialog, de conştientizare a legăturilor dintre noi. „Găselniţa" postfeţelor semnate de scriitori cunoscuţi din ţările în ale căror limbi se fac traducerile sporeşte semnificaţia mediatoare a proiectului.

Printre cărţile cu care Géza Szávai venise atunci la Bucureşti se afla şi propriul lui roman **Promenadă cu femei şi ţapi**, însă nu prozatorul, ci – ziceam – editorul îmi cîştigase atenţia. Postfaţa era semnată de Mircea Nedelciu, care ne-a şi făcut cunoştinţă. Am acceptat imediat să scriu textul însoţitor pentru o culegere de nuvele de Mészöly Miklos care avea să apară la PONT publishers în toamna acelui an. Între timp, Mészöly l-a postfaţat pe Nedelciu, Ana Blandiana a comentat-o pe Alaine Polcz, Géza Szávai pe Iulian Filip (autor din Chişinău) – şi proiectul, încet-încet, capătă contur. Inclusiv prin **Postludiul** de faţă! Volumele deja lansate au în pregătire şi alte versiuni, în alte limbi din zonă, coperta fiecăruia urmînd să rămînă neschimbată în toate transpunerile (minus echivalările titlurilor, evident!). Încă de atunci, de la începutul lui 1996, **Promenada...** era – deja – un exemplu: traducerea în românește şi reeditarea în ungureşte arătau la fel şi – aşa cum Géza Szávai a spus la lansarea bucureşteană – puteau să stea frăţeşte alături în librăriile din localităţile ardeleneşti în care românii şi ungurii conviețuiesc.

Să mai adaug – vorbind despre Géza Szávai-editorul – cîteva cuvinte despre încîntarea şi mîndria pe care le-am simţit intermediind apariţia în rama **CONFLUX**-ului a splendidului volumaş **Fotografii**

dintr-un concert Leonard Cohen semnat de vechiul meu coleg şi prieten Vlad Arghir, autorul „total" al clişeelor, al textului şi al design-ului/layout-ului cărţii (în care au mai intrat o prefaţă de Mircea Florian şi un text al lui Cohen în facsimil). Subsemnatul trăieşte în Bucureşti. Géza Szávai – la Budapesta. Vlad Arghir s-a stabilit din 1985 în Vestul Germaniei, unde volumaşul s-a tipărit, pentru ca tirajul să fie apoi transportat parte în Ungaria, parte în România. Vor urma versiuni în maghiară şi poloneză. Cam asta vrea să ne spună tuturor CONFLUX-ul, un proiect mic dar isteţ, vizionar, cu mari ambiţii...

Romancierul postmodern: destin asumat, „transilvanism", vocaţie experimentală

Pe Géza Szávai-prozatorul l-am cunoscut mai tîrziu, cînd am găsit timp să-i citesc **Promenada...**, şi acum, după ce i-am parcurs şi **Vă binecuvîntez cu gloanţe. Postludiu.** Abia aşa am înţeles mai bine ceea ce înainte doar intuiam: că ideea reţelei de traduceri nu e un simplu construct intelectual, ci rezultatul unei implicări personale, al asumării unui destin.

În amîndouă romanele e vorba despre lumea transilvană a copilăriei şi tinereţii autorului. Născut în 1950 într-un sat din Harghita, cetăţean român de etnie maghiară, el s-a stabilit în Ungaria abia în 1988, după ce făcuse studii la Cristuru-Secuiesc şi la Cluj şi trăise cîţiva ani în Bucureşti. Cu toate aceste strămutări repetate, ca psihologie, ca mentalitate, el a rămas fundamental un transilvănean. Cum e şi firesc, în prim planul celor două cărţi se află comunităţi maghiare, mai ales rurale, depozitare ale vechilor valori culturale. Însă ele sînt situate – de fapt – într-un spaţiu de intersecţie, multietnic, undeva, în centrul României, unde tradiţii diverse se împletesc uneori pînă la indistincţie. În familia Benedek, despre care e vorba în **Promenadă...**, lungul şir de Janosi oscilează între apelativele maghiare şi cele româneşti şi nemţeşti (ori austriace): străbunicul Johannes fusese precedat de doi Ioani şi i se spunea şi lui, uneori, Ion;

bunicul Janko e mai cunoscut ca Iancu; pe tată, Ioan şi el, lumea îl ştie drept Naţu, diminutiv foarte românesc de la cel de-al doilea prenume, latinizant în manieră foarte ardelenească, Ignaţiu; fiul, naratorul, e cînd Jancsi, cînd Ionică; iar pe băiatul lui îl cheamă, tot românește, Ionuţ, în timp ce fetiţei îi dă numele de Jutka. Melanjurile sînt şi mai pestriţe în cazul altor personaje din carte, precum cizmarul Alfons, fiul Etelkăi Szabo şi al unui circar, pe nume tot Alfons (francez? italian?), medicul Weiss Tiberiu, evreu cu prenume tot latinesc, parcă de memorandist, sau tractoristul Adolf Simo, fiul unui timişorean, probabil şvab, Adolf Muller, şi al Rozaliei Simo, ţărancă unguroaică (tînărul avînd de suferit sub comunişti pentru că purta prenumele tatălui, acelaşi cu al lui... Hitler!).

În ambele romane, substratul autobiografic e uşor vizibil. Satele despre care e vorba sînt din jurul Cristurului-Secuiesc, din zona de origine a lui Géza Szávai. Prezentul acţiunii e plasat în primele decenii de regim comunist şi abundă în detalii pe care percepţiile copilului şi adolescentului le-au păstrat vii în memorie. Şi totuşi, sîntem departe de ceea ce s-ar putea numi „literatură etnografică". Interesul prozatorului nu e documentar, obiectivul său nu focalizează asupra lumii descrise, ci extrapolează pornind de la ea. Chiar dacă nu evită pitorescul local, nu în el stă miza, ci în semnificaţiile general-umane şi filozofice ale situaţiilor particulare asupra cărora se opreşte. Nu „reconstituie" asemeni unui muzeograf al ruralităţii din regiunea cutare, ci problematizează, adeseori explicit în **Promenadă...**, unde protagonistul e un alter ego abia disimulat al autorului, mai degrabă implicit în **Vă binecuvîntez cu gloanţe**, unde naratorii n-au formaţie intelectuală şi speculativă. Amîndouă romanele au fost încheiate (conform datărilor finale) în 1985, deci înainte de emigrarea în Ungaria. Dar Géza Szávai plecase deja din Ardeal, la Bucureşti, în „Vechiul Regat", unde va fi trăit, pe lîngă nostalgia după „plaiurile natale", şi experienţa unei noi contextualizări a existenţei sale – ziceam – „transilvane", în mijlocul unui spaţiu multietnic şi multicultural, ale cărui probleme le va fi înţeles poate şi mai bine de la

distanţă. Într-un fel, am putea chiar spune că, pe cînd nici nu se putea pune problema unui viitor proiect editorial propriu, în altă ţară şi într-un regim politic liber, **CONFLUX**-ul începuse totuşi să se contureze ca program intelectual, ca voinţă de a investiga dificultăţile de comunicare şi de înţelegere care fac drama dar şi frumuseţea părţii noastre de lume, atît de diversă şi de surprinzătoare.

Înainte de a mă opri pe rînd asupra celor două cărţi, e momentul să adaug, pentru a le defini formula, cîteva lucruri mai strict tehnice despre structura lor. În amîndouă, substanţa epică „tradiţională" sau „tradiţionalistă", rurală, bazată pe istorii de familie, tip saga, în care evocările trecutului mai apropiat ori mai îndepărtat aduc în prezentul acţiunii elemente de roman istoric şi politic, e prelucrată de-a dreptul spectaculos prin procedee narative îndrăzneţe, care indică o impetuoasă vocaţie experimentală. Sau – într-un sens apropiat – una ludică, structuralmente nonconformistă. (Neştiind ungureşte, nu-mi pot satisface – deocamdată! – curiozitatea de a-i citi şi romanele „pseudo-poliţiste" pentru copii din seria **Domnul Burgum, detectivul** sau **Făt Frumos din Pustiul Verde**, în care bănuiesc că vor fi fost puse la bătaie subtile năstruşnicii parodice – gen Lewis Caroll, oare?) Din combinaţia dintre epicul rural şi mizanscena textuală foarte „jucată" iese o proză de o remarcabilă complexitate, cu frecvente alternări de planuri şi de perspective narative, profundă şi atrăgătoare. Ca un cuceritor romancier postmodern ni se înfăţişează Géza Szávai-scriitorul...

Promenadă printre destine/fişe/formule/structuri: roman-saga şi metaroman

Construcţia experimentală e mult mai evidentă în **Promenadă cu femei şi ţapi**. Cartea îşi etalează nonconformismele structurale încă din start şi le va comenta – autoreflexiv – către final.

Personajul-narator, tînăr profesor de matematică, se apucă la treizeci de ani să compună un roman. „Neprofesionist" fiind, va scrie

despre el însuşi şi despre „clanul" Benedek. Nu va fi – însă – o confesiune obişnuită, o poveste cu cap şi coadă, ca în clasicele „romane de familie". Materia epică e prelucrată pornind de la un pretext narativ neobişnuit. Protagonistul, profesor la oraş, la Cristur, are la îndemînă în satul său natal, la Sînvăsîiul Secuiesc, o ciudată colecţie a bunicului Janko/Iancu. De decenii, acesta din urmă strînge hîrtii scrise. Tot felul de hîrtii: caiete şi hîrtii volante, scrisori, cereri, chitanţe, bilete, orice, numai hîrtie să fie. Hîrtii peste hîrtii, stocate în gospodăria lui de ţăran-meşteşugar: în atelierul de tîmplărie, în magazii, în grajduri, în şură, în pivniţă, hîrtii peste tot. O manie, dar nu una întîmplătoare, căci colecţionarul şi nepotul său aparţin unei veritabile „dinastii" a Scribăreţilor, numită astfel în sat datorită faptului că, începînd cu bunicul bunicului, au caligrafiat de-a lungul anilor cererile şi plîngerile adresate de localnici autorităţilor. Tatăl lui Janko, posesorul unei semnături „ca de cancelar" (citez după versiunea românească, PONT publishers, [1995], p. 30) fusese primul care se hotărîse să păstreze respectivele înscrisuri, punînd practic bazele unei arhive *sui generis*. Apoi fiul său, tîmplarul, bunicul tînărului profesor de matematică, nu mai aruncase nimic. Aşa s-a adunat ceea ce protagonistul numeşte „o mare de hîrtii" (p. 14). El îşi propune s-o străbată într-o „călătorie" care este chiar scrierea romanului.

Inspirată sau nu din realitate, ideea colecţiei bunicului e deopotrivă ingenioasă şi simpatică. Avem de-a face cu o imagine eroi-comică a Bibliotecii Babel, parodie rurală a viziunii unui paradis de hîrtie. Respectul tîmplarului „scribăreţ" faţă de hîrtia scrisă sau tipărită a produs – în fond – un depozit de trecut, un stoc de istorie locală, de tradiţii, întîmplări, personaje, mentalităţi. Stivuite în toate spaţiile disponibile, ele îşi aşteaptă cercetătorul, „autorul", pe cel care va înţelege că aventura parcurgerii „mării de hîrtie" reprezintă o şansă rarissimă de retrăire a celor ce au fost, de proiectare înapoi printr-un „tunel al timpului". Într-o măsură mult mai mare decît în cazul istoricilor tradiţionali, devotaţi evenimentelor „epocale", mitizate şi –

deci – „ficţionalizate" prin transformarea lor în „pietre de hotar", „răscruci" în evoluţia umanităţii, tînărul profesor de matematică are acces la existenţa concretă de altă-dată, căreia colecţia i-a conservat autenticitatea. El va face cu mijloace literare o investigaţie similară cu cele ale aşa-numiţilor „noi istorici" francezi, care au refuzat să se mai raporteze la marile evenimente, optînd în schimb pentru „structurile cotidianului", pentru viaţa oamenilor obişnuiţi. *Mutatis mutandis*, Sîngeorgiul lui Géza Szávai e un fel de Montaillou, satul occitan în care se răsfrînge, ca-ntr-un ciob de oglindă, la scară mică, istoria mare a Franţei.

Romanul poate fi pus în relaţie şi cu alte repere culturale. Apucîndu-se să transcrie colecţia bunicului, protagonistul devine o ipostază a celebrilor săi înaintaşi copişti Bouvard şi Pecuchet. O referinţă directă la Flaubert apare în carte, dar la **Madame Bovary** (p. 148). Altă trimitere e la **Biblie**. Ordinea pe care romanul o va introduce în „marea de hîrtii" fiind – cel puţin după cum pretinde personajul-autor la început – alfabetică, primele fişe preluate sînt în contul literei A. Drept urmare, primul nume inclus e Adam, căruia i se recunoaşte „prioritatea în denumirea vieţuitoarelor" (p. 28). Colecţia însăşi ar avea „ceva «adamic»" (ibid.). Însă, în maniera în permanenţă ambivalentă a cărţii, gravitatea recursului la **Biblie** are şi un pandant comic: încă dinaintea fişelor consacrate „primului bărbat" (p. 9), imediat după motto-ul romanului, se aude vocea lui Janko strigîndu-l pe un oarecare Artur. Aceeaşi iniţială, ceea ce ar însemna că e mai întîi avansată o pereche onomastică a lui Adam. Ei bine, Artur e nici mai mult, nici mai puţin decît... Ţapul bunicilor! Descendent şi el – după cum se va dovedi ulterior – al unei întregii „dinastii" care a perpetuat numele în cauză!

Intenţia parodică e străvezie, aici şi peste tot. De altfel, dimensiunea comică a cărţii e la fel de importantă ca şi cea, eminamente gravă, de reconstituire a istoriei familiei şi a satului. Recuperarea trecutului e ferită cu grijă de tentaţia eroizării. Chiar dacă tînărul profesor e conştient de valoarea excepţională a neobişnuitului

depozit de hîrtii, colecţia şi colecţionarul sînt mereu tratate nu cu veneraţie, ci cu ironie tandră. Dragostea, respectul, emoţia coabitării cu trecutul aşa-zicînd palpabil nu alunecă nici o clipă în excese patetice. Protagonistul-autor îşi împarte acest merit cu bunicul, căruia nu-i lipseşte simţul umorului. Acesta din urmă e o figură absolut memorabilă. Joacă în permanenţă rolul unui patriarh pe jumătate sobru, impunător, într-adevăr „adamic", de unde o subtilă sugestie cumva-inaugurală, de parabolă fundamentală, „cosmogonică"; dar ştie să dubleze mereu atare atitudine cu un revers hîtru: autoironic, nu se cruţă nici pe sine, după cum nu pierde nici un prilej pentru a-i lua pe cei din jur în derîdere exact atîta încît să nu-i îndepărteze. Le aplică astfel o pedagogie cu patent propriu, graţie căreia reuşeşte să le transmită ştafeta unei anumite viziuni filozofice asupra vieţii şi a unui anumit cod moral. Îl putem considera un „Moromete" ungur ardelean, ca să fac o legătură cu personajul atît de celebru în România al lui Marin Preda.

Printre referinţele livreşti ale **Promenadei...** se numără şi genul lexicoanelor. Protagonistul îl descoperise pe cînd avea doar zece ani. I se înfăţişase sub forma unei cărţi groase, despre care tînăra farmacistă din vecini îi spusese că „toate le găseşti în ea" (p. 34). De atunci datează şi ambiţia lui de a aduce completări lexicografice: atras de frumuseţea femeii, băiatul ţinuse să-i arate că între acele coperţi nu se poate afla tot atîta materie ca în colecţia bunicului, despre care vorbise ca despre „un lexicon mult mai mare" (p. 42) şi din care avea să extragă mostre pentru a le adăuga, pe fişe volante, în tomul farmacistei.

Cu sistemul literaturii române actuale, şi anume cu orientările postmoderne care îi ocupă de circa două decenii zona centrală, **Promenada...** stabileşte, cu sau fără intenţie, numeroase relaţii. În fond, ceea ce îşi propune să compună protagonistul este – nu-i aşa?! – o variantă de uz propriu a extraordinarului **Dicţionar onomastic** (1969) al lui Mircea Horia Simionescu, unul dintre titlurile „clasice" ale postmodernităţii româneşti. Cu un an înainte de încheierea

Promenadei... apăruse romanul **Un Burgtheater provincial** (1984) de Livius Ciocârlie, colaj comentat de fragmente din vechi cronici, din ziare, memorii, scrisori, documente diverse. Mai înainte, **Didactica Nova** a lui Radu Petrescu (scrisă în anii '50 şi publicată în volumul **Proze**, 1971) procedase la reconstituirea autobiografică a anilor copilăriei pe baza unui set de fotografii de familie (punct în care merită menţionat că în **Promenadă...** sînt incluse şi cîteva reproduceri de imagini vechi din colecţia bunicului: fluturaşul de prezentare a unui unguent pentru răsucit mustaţa, un desen cu un amoraş dintr-o carte şi un portret de femeie, bust, pe post de reclamă pentru vibratorul HYPERIN pentru „sîni frumoşi"!). Legăturile cele mai fireşti se stabilesc cu literatura colegilor români de generaţie ai lui Géza Szávai, cu – adică – noua proză a anilor '80-'90: cărţile publicate de Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun şi ceilalţi abundă în soluţii ingenioase de construcţie textuală, cu frecvente note ironice şi parodice, şi merg – pe de altă parte – în aceeaşi direcţie a unui nou „autenticism" care să aducă în pagina scrisă existenţa cotidiană concretă, biografică. Postfaţa lui Mircea Nedelciu la traducerea **Promenadei...** porneşte tocmai de la descoperirea tîrzie a acestei convergenţe – bănuite dar neştiute în anii '80 – a demersurilor unei generaţii literare care, trăind în acelaşi spaţiu, se exprima în limbi diferite. Cutare pasaj din cartea lui Géza Szávai, unde celor trei dimensiuni şi mai ales timpului le sînt date explicaţii naive, aproape miraculoase (v. p. 149-150), îi poate aminti cititorului român de straniile pseudolegende ale Mendebilului, personajul uneia dintre nuvele lui Mircea Cărtărescu din **Visul/Nostalgia** (1989/1993). Cel mai apropiat de investigaţiile rurale/comunitare/etnice/multiculturale/pitoreşti/ ironice/parodice/postmoderne ale lui Szávai este – probabil – Viorel Marineasa, ale cărui cărţi realizează oarecum în acelaşi sens şi cu mijloace adeseori similare o „arheologie" literară a Banatului.

Descrierea **Promenadei cu femei şi ţapi** nu poate fi completă fără cîteva cuvinte despre tema erotică din carte şi despre secretul reţetei ei „lexicografice" proprii, dezvăluit către final. Deşi începe – aşa cum

am văzut – cu litera A, romanul trece apoi la N, apoi la I, J, Z şi X. Ordinea alfabetică promisă la început e – deci – repede abandonată. Iar între fişele transcrise după colecţia bunicului sînt intercalate comentariile personajului-autor, scene din sat, de la Cristur şi de la Tîrgu Mureş, rememorări, reflecţii şi aşa mai departe, multe dintre ele aducînd în prim plan viaţa actuală a protagonistului, problemele lui de familie şi sentimentale. Într-o perioadă în care căsnicia cu Viola trece printr-o criză, tînărul profesor are legături trecătoare cu o fostă elevă, Imola, şi cu o necunoscută din Tîrgu Mureş şi se gîndeşte cînd la farmacista din copilărie, cînd la Ani, marea iubire adolescentină a vieţii lui. Aici e şi cheia construcţiei romanului: combinaţia ANIJZX vine de la numele ei, urmat de iniţiala personajului-autor (Jancsi), de cea a prietenului lui din copilărie (Zoltan) şi de un X pentru oricine altcineva, ca „sumă a factorilor necunoscuţi" (p. 344). Cele şase litere – explică protagonistul – constituie „formula vieţii mele" (p. 361) şi – deci – şi a **Promenadei...**, care o proiectează asupra „mării de hîrtii adunate ca urme ale trecerii noastre prin viaţă" (p. 350). Cartea – ni se mai spune – e scrisă „sub semnul teoriei mulţimilor" şi nu „liniar" (cf. p. 322), după un „algoritm" care o face să fie vie şi îi permite variaţii de text, omisiuni sau adăugiri (cf. p. 357-358).

Avem – aşadar – în faţă un splendid roman-montaj, roman-colaj, metaroman, roman experimental, deschis, cu structură variabilă etc. etc., experimentalismul echilibrînd sentimentalismul confesiunii, al crizei interioare. „Promenada" din carte, „călătoria" printre hîrtii şi prin viaţă, înseamnă confruntarea cu sine a unei sensibilităţi pentru care doar imaginea/imaginile femeii oferă sens existenţei. De unde se vede că în titlu – ca în întregul roman – ironia şi patetismul se concurează şi se întrepătrund.

Pseudo-călătorie în jurul unui sat: monologuri şi epiloguri; există un viitor?

Tematic, **Vă binecuvîntez cu gloanţe. Postludiu** ar putea fi considerat un roman al „obsedantului deceniu". Formula, lansată de acelaşi Marin Preda în jurul lui 1970, a făcut carieră în cultura română. Ea desemnează anii '50 şi – prin extensie – perioada de început, stalinistă a comunismului, de la abdicarea forţată a Regelui Mihai, pe 30 decembrie 1947, pînă către prima jumătate a anilor '60, cînd valul „dezgheţului" hrusciovist s-a întins dinspre Moscova asupra întregului „lagăr" din Europa Est-Centrală, impunînd o relaxare a regimului. După ce s-a produs la Bucureşti o schimbare de lider (în 1965, cînd conducerea a fost preluată de Nicolae Ceauşescu, comunist cu aparenţe „liberale" la început), discursul politic a inclus şi în România delimitări faţă de „abuzurile" anilor '50. Pentru istorici, sociologi şi politologi, trecutul apropiat a rămas – totuşi – tabu. Bine supravegheate, arhivele au continuat să fie inaccesibile. Cei care au profitat de marja de mişcare permisă de noua poziţie oficială au fost scriitorii. Bună parte din romanele care au făcut de-atunci şi pînă în 1989 mare succes de public, mai ales în anii '70, au împins dezvăluirile represiunii din „obsedantul deceniu" pînă la limita de risc tolerată de cenzură. Una dintre temele cele mai frecventate a fost aceea a „colectivizării", adică a asocierii forţate a ţăranilor prin punerea în comun a pămînturilor pe care le aveau în proprietate. Despre aşa ceva e vorba în **Postludiul** lui Géza Szávai: despre cum va ceda bătrînul „chiabur" Molnar Venţel, care refuză să se înscrie în „colectivă".

Asemănările tematice se opresc aici. Datată 1985, cartea lui Szávai e scrisă după ce moda romanelor „obsedantului deceniu" intrase în reflux. Spre deosebire de acelea, ambiţia epică nu mai stă în dezvăluirile politice cît mai „tari", iar regia narativă nu mai e tradiţională. Formula din **Vă binecuvîntez cu gloanţe**, în care sînt alternate continuu trei monologuri interioare, presupune o

psihologizare intensă. Protagoniştii, încăpăţînatul „chiabur" şi cei doi miliţieni sau securişti care-l vor convinge să se înscrie în „colectivă", ies astfel din şabloanele maniheiste, răsturnîndu-le. Neînsemnatul ţăran Molnar nu mai joacă neapărat rolul de vajnic opozant al regimului comunist, iar aparatul represiv nu mai e reprezentat de figuri înalte ale ierarhiei puterii ori de bestii violente pe post de „torţionari". Relaţiile dintre cei trei sînt puse sub o lupă mai subtilă. Finalmente, trecînd de suprafaţa evidenţelor politice, romanul efectuează o investigaţie mai complexă, mai apropiată de mecanismele psihologice adeseori confuze pe care funcţionarea regimului s-a sprijinit. Nu „abuzurile" în sine, nu critica internă şi punctuală a exceselor unei dictaturi îl interesează pe autor, ci natura însăşi, profundă, complicată şi perversă a Sistemului întreg, oglindit în comportamentele oamenilor mulţi şi mărunţi care l-au slujit sau – fie şi detestîndu-l – l-au acceptat.

După cum am spus mai devreme, topografia nu se schimbă. Sîntem tot în zona din jurul Cristurului Secuiesc, de astă-dată în 1962, în timpul „colectivizării" sau – mai exact – la cîteva luni după ce încheierea ei fusese fals raportată (cf. ediţiei de faţă, p. 48). Fără să aibă statura demnă, „adamică" a bunicului-colecţionar din **Promenadă...**, Molnar Venţel îi preia într-o anumită măsură rolul ca depozitar al unei tradiţii şi al unei filozofii de viaţă. Satul e pentru el scena lumii. Aici se întîmplă toate: naşteri, iubiri, muncă, bucurii şi tristeţi, moarte şi pînă şi războiul s-a consumat pentru Molnar în sat, în perioada în care dispăruse lăsînd să se creadă că-l luaseră nemţii cu ei, dar el rămăsese ascuns la Katiţa, pînă cînd soţul ei, Domokos Andras, s-a întors de pe front. Pe de altă parte, mai degrabă decît o figură grandioasă, patriarhală, Molnar e un fel de anti-erou rural. Nu e deloc uşă de biserică. Pînă şi faţă de mătuşa Magda, care l-a crescut, avusese la un moment dat vagi înclinaţii „oedipiene". O iubise pe Katiţa, o iubeşte pe Jolan, soţia sa, dar îi plac şi tinerele din sat. Nu se dă în lături nici de la băutură, viciu datorită căruia se grăbeşte să profite de dispariţia din cîrciumă a plăcuţei de interdicţie pentru „chiaburi" şi aşa

ajunge să fie reperat, turnat autorităţilor şi umflat în miez de noapte. Cît despre dragostea pentru pămîntul lui, nu şi-o trăieşte la modul patetic. Scena refuzului intrării în „colectivă" e memorabilă tocmai prin jocul lui deghizat-ironic în faţa anchetatorilor. În maniera năstruşnicilor populari tip Păcală, oferă cu seriozitate motive de-a dreptul comice. Nu vrea să se înscrie pentru că nu poate lucra mai mult pămînt decît are şi pentru că-i displace ideea instabilităţii într-un teritoriu prea vast: „eu am exact atîta pămînt cît pot să-l lucrez împreună cu nevasta mea, eu nici în colectivă n-aş putea munci mai mult, de aceea nu intru pentru că nu-i sigur că dacă aş intra atunci şi acolo ar trebui să lucrez acelaşi pămînt, pentru că mi-e tare drag pămîntul, tovarăşe [...] eu nu mă înscriu în colectivă ca să mă trimită să prăşesc o dată aici o dată acolo, numai atunci mă înscriu dacă mi se lasă pămînturile mele"! (p. 44-45).

Interesanţi sînt şi cei doi miliţieni sau securişti, şi ei etnici maghiari, ca şi Molnar. Kovacs Kalaman, zis Mambo (pentru că tot cîntă „mambo italiano"), e mai primitiv, obtuz, cinic. Mănîncă mult şi poate să bea oricît în timp ce şofează. Lipsit de scrupule, reduce viaţa la material şi corporal. În schimb Zudor Antal, fiu de învăţător din Sînvăsîi, e mai „intelectual", are o gîndire mai speculativă. „La bază" n-a fost decît fierar, dar funcţionase şi ca june mecanic de cinematograf, ceea ce-l plasase – nu-i aşa? – în proximitatea artei. Era înainte de electrificare. Aparatul de proiecţie mergea cu curent produs de motorul unui tractor pornit ori de cîte ori era nevoie, nu numai pentru filme, ci şi pentru iluminarea „căminului cultural" (becul electric fiind numit pe-atunci „lampa lui Ilici") sau pentru nevoile casnice ale inginerului din sat. Acum, are o prietenă actriţă, face eforturi să citească poezie şi-şi dă cu părerea despre recitările de pe scenă. Se documentează şi află că „sensul original al metaforei" e „transferul semantic" (p. 35). În virtutea vechii ocupaţii aproape artistice, crede cu tărie că oamenii trebuie educaţi prin filme, care au devenit „cea mai democratică artă" (p. 235). În cîte o reverie vizionară, merge pînă acolo încît imaginează soluţii tehnice pentru

„cinematograful spaţial", proiectat pe „ecrane batante" şi completat cu sonorizări speciale, care să facă din spectator un „participant" la acţiunea de pe pînză! (v. p. 223-224, 243-245 etc.).

Între şiretenia umilă a bătrînului ţăran, preocupările strict animalice ale lui Mambo şi speculaţiile „intelectuale" ale lui Zudor, **Postludiul** lui Géza Szávai îşi tot roteşte perspectivele narative, avansînd ca-n compoziţia unui mozaic. Pe cea mai mare porţiune a romanului, pretextul derulării monologurilor interioare ale celor trei e transportul recalcitrantului Molnar la Bucureşti, unde cine ştie ce i se va face pentru a fi convins să intre în „colectivă". Motivul clasic al călătoriei, altoit cu semnificaţii politice particulare, e supus şi el unei fine demitizări. Nu e nimic „iniţiatic" în drumul printre dealuri cu maşina sau în oprirea în cursul căreia paznicii îl ajută pe ostatec să-şi facă nevoile fără să-i dezlege mîinile de la spate. Dar un sens filozofic există aici. Îl formulează, caraghios în naivitatea lui, Zudor, convins şi de utilitatea programării călătoriilor pentru ţărani, cu camioanele, în tururi prin împrejurimile satelor lor, astfel încît să-şi schimbe la propriu, de sus, de pe deal, perspectiva asupra propriei lor vieţi! Definiţiile sale sînt delicioase: „călătoria este un fel de a gîndi lumea fără să-ţi dai seama, mintea culege, omul nu face nimic anume, leneveşte cîtă vreme oile minţii pasc, este ca şi cum ai observa lumea visînd cu ochii deschişi, şi oile se îngraşă totuşi, mintea sporeşte, are o existenţă latentă, ca şi oul din care apoi poate să iasă orice, de aşa ceva ar avea nevoie oamenii, de călătorii, să-şi mai ducă mintea şi ochii la păscut" (p. 27-28). Tot Zudor ne împărtăşeşte şi viziunea iubitei lui, Andreea: „călătoria este ca o poezie" (p. 31).

Istoria convingerii lui Molnar Venţel să se înscrie în „colectivă" e împinsă în farsă atunci cînd, după ce-l păcălesc pe bătrîn şi-l fac să semneze, cei doi îi dezvăluie faptul că marea „călătorie" nici nu avusese loc: deşi îl lăsaseră să creadă că avansează spre Bucureşti, se învîrtiseră toată noaptea în jurul Cristurului! Consecvent cu atitudinea ironică pe care o infuzează cărţii, autorul nu scoate din atare

împrejurare o dramă. Molnar nu disperă, nu-i este ciudă că a fost dus de nas şi se întoarce liniştit acasă, condus cu maşina de Zudor.

Pe aproape întreaga sa lungime, romanul îşi limitează licenţele experimentale la rotaţia punctelor de vedere. Construcţia se complică înspre final, cînd apar – delimitate – trei secvenţe-epilog. În cea dintîi, Molnar e adus spre casă. Totuşi, coboară la marginea satului, nu care cumva să-şi imagineze oamenii cine ştie ce complicităţi cu autorităţile. Descins pe neştiute, ajunge acasă, bea coniac din sticla primită de la ceilalţi şi o îmbie şi pe o vecină tînără, cu care conversează aluziv. În epilogul al doilea, au trecut cinci ani. Mambo, căsătorit între timp, are un copil. Bătrînul lucrează la brigada silvică şi are aventuri cu fetele din sat. E bănuit că el ar fi lăsat-o însărcinată pe Amalka, aflată acum în stare critică, după ce a pierdut copilul în luna a cincea. Din ultima secvenţă, un an mai tîrziu, aflăm că Amalka a murit. Lîngă mormîntul ei, unde maică-sa o boceşte încă, stă şi încearcă să înţeleagă ceva un băieţel de patru ani. Al lui Mambo, oare?

Oricum, un accent puternic e pus în aceste flash-uri finale pe tema erotică şi pe imaginea copilului. De-a lungul întregului roman, fiecare din cei trei protagonişti reflectase de multe ori asupra relaţiilor în cuplu (foarte importante şi în **Promenadă...**), fie ele conjugale sau nu, stabile sau ocazionale, reale ori chiar imaginare (cinefilul Zudor fiind obsedat de Marilyn Monroe şi de actriţele de pe ecran în general!). S-ar putea ca o cheie a cărţii să fie acest gînd al lui Molnar: „Jolan şi-a dorit dintotdeauna un copil, dar n-a fost să fie, şi nu-i cum să mai fie" (p. 190). Maternitatea/paternitatea frustrată ar putea explica aventurile lui tomnatice. Tragedia Anelkăi e o altă ipostază a aceluiaşi eşec. Fără copii, bătrînul *nu are viitor* – şi în acest plan s-ar putea identifica miza cărţii. Elanurile procreative ale lui Molnar şi Mambo, ca şi profeţiile cinematografice ale lui Zudor, sînt – în fond – *proiecţii în viitor*. Pe atare linie de interpretare, romanul poate ajunge deîndată la mari întrebări de fel acestora: ce destin va avea generaţia următoare (cu oarecare aproximaţie, a autorului), concepută şi crescută în regimul care a făcut posibilă pseudo-călătoria călăilor şi a victimelor laolaltă,

rămaşi la urmă complici?; ce se va întîmpla cu această lume?; mai are ea – de fapt – un *viitor*?; există un *postludiu* la tragi-comedia prezentului?

Nu vreau să închei notaţiile despre roman înainte de a spune că psihologismul său e de altă natură decît cel care a făcut fala prozei moderne „clasice" (Proust & comp.): ritmate mult mai alert, pline de umor cîteodată explicit, alteori conţinut, monologurile încrucişate nu se pierd în abisurile conştiinţelor celor trei, ci pun mereu în relaţie gîndurile, sentimentele, fantasmele cu lumea exterioară, observată în detaliile ei foarte diverse, policrome, pitoreşti. Tuşa de prozator din **Promenadă...** nu se dezminte. Construit pe mai multe nivele, manevrat cu dexteritate postmodernă, textul romanului oferă o imagine cît-se-poate de vie a unei lumi, a unei comunităţi, a unei istorii.

Al patrulea epilog la *Postludiu*:
editorul/prozatorul şi postfaţatorul se despart
pentru a se întîlni din nou

Ca să închid această postfaţă în aceeaşi notă epică de la început, nu-mi rămîne decît să-l adaug celor trei epiloguri din **Vă binecuvîntez cu gloanţe. Postludiu** pe acesta, al patrulea, în care să revin la strategia **CONFLUX**-ului. Se poate vedea acum mult mai bine în ce fel proiectul traducerilor încrucişate „traduce" – la rîndu-i – în termeni editoriali experienţa biografică şi literară a lui Géza Szávai, un prozator absolut remarcabil care, nemulţumindu-se să fie „doar" scriitor, îşi instituţionalizează în felul lui ideile, obsesiile, revelaţiile. Încheind comentariul la cele două romane ale sale, „despărţindu-mă" – aşadar – de el, îi voi trimite rapid discheta de la Bucureşti la Budapesta pentru a-l reîntîlni astfel în fluxul **CONFLUX**-ului, mica lui – şi a noastră – aventură multiculturală în Europa Centrală a sfîrşitul de secol XX şi de mileniu al II-lea...

CUM DEBUTEAZĂ PROZATOARELE

ALEXANDRINA MONTEORU. LUMEA SECVENȚIALĂ

Șopronul Alexandrinei Monteoru e un roman experimental de o frapantă originalitate. Pentru a-l descrie și a-i interpreta corect formula, sînt necesare cîteva repere mai generale. Să ne gîndim, de pildă, la celebrul **Finnegans Wake** al lui James Joyce, roman „antiepic" în care se împletesc la un mod aproape „rebusistic" un mare număr de fire narative, simbolice, lingvistice, compunînd o „magmă" literară impresionantă. Sau să ne reamintim importanța pe care o are în istoria literaturii române și europene experiența lui Urmuz: el a pulverizat structurile epic tradiționale, construindu-și textele prin „bruiajul" continuu al inerțiilor lecturii comode. Alte exemple: John Dos Passos, care a „deșirat" țesătura tradițională, „balzaciană" a prozei și a imaginat în trilogia sa o nouă dispunere a firelor narative; sau Julio Cortázar, autorul straniului și celebrului roman **Șotron**, a cărui lectură poate să înceapă – teoretic – de oriunde... Nu mi se pare exclus ca titlul ales de Alexandrina Monteoru să fie tocmai un rapel la adresa cărții lui Cortázar, cu – pe de-o parte – gravitatea invocării unui precedent ilustru și – pe de altă parte – cu ironia jocului paronimic de cuvinte!... Rămînd la experimentalismul autohton, să adăugăm că în proza românească postbelică s-au înregistrat o serie de remarcabile contribuții pe direcția contestării structurilor epice vechi și în vederea testării altora proaspete, adecvate noilor fețe ale realității. Prin romanele lor, Mircea Horia Simionescu, Ștefan Bănulescu, D.R. Popescu sau George Bălăiță au deschis drumul unor căutări continuate masiv de prozatorii afirmați în ultimul deceniu, precum Mircea

Nedelciu, Ştefan Agopian, Sorin Preda, Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu şi alţii, între care Alexandrina Monteoru se înscrie cu evidente şanse de competitivitate. Romanul autoarei noastre se apropie cel mai mult – în spaţiul prozei româneşti – de experienţa cărţilor publicate în acest deceniu de alt experimentalist convins, Vasile Andru (**O zi spre sfîrşitul secolului**, **Turnul**, **Progresia Diana**).

La primul contact, **Şopronul** oferă o lectură bulversantă, căci nimic nu pare să fi fost păstrat din registrul prozei tradiţionale: cartea se dezvoltă prin juxtapunerea de secvenţe foarte scurte, adeseori reduse la un singur enunţ, fără ca vreun fir epic să se constituie. Fiecare secvenţă e centrată pe cîte un personaj sau grup de personaje, apărute în prim-plan preţ de cîteva clipe, cît să-şi poată rosti replicile sau să poată fi descrise rapid. Din această succesiune accelerată de figuri, prinse în situaţii epice abia schiţate, făcînd gesturi scurte, rostind fraze enigmatice, se adună la urmă sugestia extrem de vie a realităţii cotidiene.

Sînt în carte numeroase propoziţii care atestă că autoarea a meditat îndelung asupra acestor lucruri şi şi-a construit discursul cu minuţie de artizan. Vine vorba undeva, bunăoară, despre „nevoia de informaţii în orice loc te-ai afla", ceea ce defineşte – de fapt – „bombardamentul informaţional" declanşat în paginile **Şopronului**; în alt loc apare avertismentul: „să nu cazi în capcana reflectării", adică a *mimesis*-ului prozei tradiţionale, resimţit ca falsificator (la capătul unui bun pasaj-parabolă); „Activitate onirică pentru toţi" stă scris pe o pagină, referire la ştafeta halucinantă a siluetelor din carte; enunţul „Ei se deplasează, nu încap în fraze" face aluzie la bogăţia realului şi a umanului şi la dificultatea limbajului de a o cuprinde; o ironie este întrebarea unei siluete feminine, care „ridică ochii neliniştită: Unde-i povestea?"; după cum secvenţa „Fotografii spontane, fotografii provocate. În care din ele îţi recunoşti imaginea?" e o invitaţie la „identificare" adresată cititorului, în ideea că are în faţă „repertoriul" maximal al lumii (ca într-o Arcă a lui Noe, posibilă emblemă simbolică a romanului),

constituit prin jocul cumulat al spontaneităţii şi al premeditării (vezi epitetele ataşaate „fotografiilor"); şi aşa mai departe. Finalmente, cartea amalgamează frînturi din „comedia umană" într-un colaj impresionant, de o varietate ameţitoare, mergînd de la gravitate la umor, de la patetic la grotesc şi absurd, de la aparenta cuminţenie la şocul de limbaj, cu multe subtilităţi stilistice, proiectînd totul cînd către o dimensiune cosmică a existenţei, cînd către alta microbiologică, de parcă autoarea ar ambiţiona cuprinderea „totală" a lumii.

Trebuie semnalat şi faptul că **Şopronul** nu se rupe cu totul (şi bine face!) de formele tradiţionale ale prozei: „bulversant" la primul contact, cum am spus, romanul îşi impune treptat principiile structurante, dovedindu-se atent construit (de pildă, imaginea „omului preistoric" de la British Museum, introdusă la început, revine simetric către final; siluetele cuplului Şantra-Eftimie revin de-a lungul întregii cărţi; ş.a.m.d.). De asemenea, imaginea „şopronului" proiectează asupra cărţii sensuri profunde: ea apare o dată ca simbol (în registru ironic) al creaţiei, al scrisului (la început); şi altă dată ca simbol al matricii originare a vieţii, analizabil în termeni psihanalitici şi corelabil cu decorul naşterii sacre. Materie – după cum se vede – bogată pentru viitoare interpretări.

În concluzie: **Şopronul** oferă o lectură dificilă dar răsplătitoare dacă îi accepţi regulile jocului, căci propune o experienţă literară de mare interes, accentuat-polemică, de remarcabilă anvergură demostrativă. Apariţia lui n-ar trebui să treacă neobservată de critica literară...

*

ANCA DELIA COMĂNEANU. O STRATEGIE DE ŞOC

Luptînd din greu cu atîtea şi atîtea dificultăţi tipografice, intens popularizate printr-o relativ nouă specie gazetărească, lamentaţia catastrofică, editurile îşi fac cum pot datoria şi continuă să publice cărţi. Au apărut – de pildă – în ultimele cîteva săptămîni patru interesante romane de debut, care merită semnalate: **Justin** de Anca Delia Comăneanu (la Cartea Românească), **Şopronul** de Alexandrina Monteoru şi **Scene din viaţa lui Anselmus** de Vasile Gogea (ambele la Editura Litera), **Eu şi maimuţa mea** de Ovidiu Pecican (la Editura Dacia). Departe de a fi rodul hazardului, aceste lansări simultane ilustrează o situaţie specifică anului editorial 1990, întîiul după o perioadă de blocaj aproape total al debuturilor. Încep acum să iasă la iveală autori obligaţi nu demult să aştepte vremuri mai bune. Barierele ridicîndu-se, primii dintre ei îşi fac apariţia în literatură. Cît despre vremuri, rămîne să mai vorbim, să mai cîntărim...

Cartea Ancăi Delia Comăneanu, despre care voi vorbi astăzi, mă duce cu gîndul la alte două debuturi feminine din ultimii ani, al Adinei Kenereş şi al Rodicăi Palade. Toate trei par să fi urmat modelul bătăliilor-fulger: Adina Kenereş în 1983, Rodica Palade în 1987 şi Anca Delia Comăneanu în anul de graţie 1990 s-au lansat prin surprindere, fără să-şi fi pregătit terenul, fără să-şi fi făcut un „nume" prin presa culturală sau în culisele lumii scriitoriceşti (cea mereu cuprinsă de fiorii „legendelor" unor talente june, proaspete, noi-nouţe şi, adesea, atît de fulminante încît, nemaiajungînd să rupă gura tîrgului, încărunţesc cu consolarea faimei lor *underground*...). Să fie la mijloc o strategie de şoc, aplicată cu viclenie feminină, ori e vorba, pur şi simplu, despre discreţie, despre răbdare? Nu mă încumet să răspund în aşa delicată problemă (îi las pe psihologi să rişte); constat doar faptele: cele trei autoare au preferat să-şi păstreze în sertar exerciţiile de început, şi-au „ascuns" căutările literare, ezitările,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

evoluția spre un stil personal, au rezistat tentației de a-și publica încercările în reviste și au mizat pe lansarea direct în volum, cu atît mai spectaculoasă cu cît propunea nume ca și necunoscute, ivite parcă din senin, „din spuma mării" (într-o tradiție – într-adevăr – feminină!). Toate trei au publicat la debut nu culegeri de texte scurte, cum se întîmplă în alte cazuri, conform altor strategii, ci romane, presupunînd o pregătire mai atentă și mai laborioasă. Urmarea a fost, pentru primele două, o impunere rapidă: **Îngereasa cu pălărie verde** și **Iarna, vietățile** au impresionat, au fost elogios comentate și rămîn printre cele mai bune cărți date pînă acum de seria prozatorilor români afirmați în ultimul deceniu. Lui **Justin**, romanul Ancăi Delia Comăneanu, îi prevăd același succes.

Asemănările se opresc aici. Ca tip de proză, **Justin** e o apariție insolită la noi. Prin subiect, ne trage către secolul de aur al Imperiului Roman, sub domnia lui Antoninus, fiul lui Hadrian. Sosiți la fața locului, constatăm că atmosfera nu ne e deloc străină, că problemele „lor" sînt și ale noastre, că avem aceleași dileme morale. Vasăzică, avem de-a face cu o parabolă antică, potrivit regulii cvasi-generale a literaturii istorice, care face din trecut o oglindă pentru prezent. Mai puțin obișnuit e saltul în timp, tocmai pînă în lumea veche. N-avem nici un mare model autohton de acest fel. Încercări au mai fost – de la Rebreanu (cu primele părți din **Adam și Eva**) la Petru Dumitriu, Vintilă Horia, Alice Botez, Vasile Andru (și se mai pot adăuga puține alte exemple) – însă niciuna de primă mînă. Nu mai știu ce se va fi întîmplat cu textele colegului nostru Marius Bădițescu (figură de plan doi în antologia **Desant '83**, unde semnează pagini mai puțin semnificative), autor al unor splendide povestiri după parabole biblice, predate la Cartea Românească acum cîțiva ani și împotmolite cine-știe-unde pe traseul spre tipar. Oricum, întoarcerea spre antichitate nu le prea stă în fire prozatorilor români. Atunci cînd se ocupă cu trecutul, ei se deplasează mai „curînd" spre „pașopt" sau poposesc, sadovenian, în falnicul ev mediu voievodal. În consecință, Ovid S. Crohmălniceanu, care semnează o prezentare pe ultima copertă la

Justin, caută posibile referinţe de gen la francezi, citîndu-i pe Anatole France şi pe Giraudoux. Şi mai aproape – măcar în timp! – este Anca Delia Comăneanu de **Memoriile lui Hadrian** ale Margueritei Yourcenar. Poate că alegerea domniei următoare celeia a eroului autoarei franceze e şi o ironică asumare a „succesiunii" ei literare.

Nu se întîmplă mare lucru în **Justin**: protagonistul, filozof bătrîn, ratat şi decrepit, îşi schimbă încă o dată convingerile „ideologice" şi trece la secta eleniţilor (a creştinilor, aflaţi în plină expansiune), care urmăresc să-l martirizeze, ceea ce le şi reuşeşte, împăratul ordonînd judecarea şi executarea lui. Epica fiind minimă, romanul se ocupă pe larg de frămîntîrile lui Justin, care îşi tot rememorează biografia şi o întoarce pe toate părţile, nehotărît, incapabil să aprecieze ce-a făcut bine şi ce-a făcut rău în viaţă, aşa cum şi deciziile senectuţii îi sînt şovăitoare. Pe scurt spus, bietul cugetător nu prea are personalitate, nu excelează prin tăria de caracter. Pe deasupra, e mereu somnolent (dacă nu cumva e vorba de-a dreptul de senilitate), aşa încît, tot reluînd în gînd mereu aceleaşi lucruri, ajunge să le cam amestece. După cum se vede, eroul e o foarte potrivită ţintă pentru ironia soartei şi a autoarei romanului, care parodiază fin genul meditaţiei filozoficeşti şi face din Justin un ins cu mască gravă, dar comic în fond. La nivelul stilului narativ, revenirea continuă asupra unui set limitat de fapte şi personaje şi confuzia care se instalează progresiv în capul protagonistului conduc la un foarte amuzant joc permutaţional: Justin îşi aminteşte cutare dispută de tinereţe cu Priscus, tatăl său, pentru ca apoi să vedem că şi între Priscus şi părintele aceluia, Bacchius, bunicul lui Justin, ar fi avut loc aceiaşi dispută, cu aceleaşi replica, Bacchius fiind şi la chip leit cu Priscus şi cu Justin, inclusiv „guguloiul" din vîrful nasului, intrat în familie în urma unei „încrucişări" a stră-străbunicii cu un sclav, „se crede dac de origine"! (p. 19); Silvia, sclava elenită a lui Justin, pare că seamănă cu mama filozofului, Octavia-Caesonia – ş.a.m.d. Suprapunerea personajelor are drept consecinţă reducerea relaţiilor dintre ele la un unic *pattern*, şi anume la cel oedipian: Justin, frustrat în copilărie de ocrotirea mamei, se însoară cu Silvia, care o

„substituie" fizic pe Octavia-Caesonia (refulînd, la rîndu-i, un „complex" incestuos: odată, în copilărie, tatăl Silviei, pe care fata îl venera şi-l îngrijea cu devoţiune, „i-a făcut lucrul acela" – p. 128); Selene, mama lui Priscus, fusese „geloasă" pe nora ei, Octavia-Caesonia; şi – iarăşi – aşa mai departe. E un „oedipianism" umoristic, prin care instabilitatea intelectuală şi morală a lui Justin capătă o subtilă – şi ironică – motivaţie psihanalitică. Lui însuşi i se pare că ruperea – atît de simbolică! – a pînzei veşmîntului săi îi este caracteristică: „Degetele uscate, cu pielea pătată de bătrîneţe alunecă într-o ruptură din togă. Îşi desface mîna. Pînza scoate un pîrîit scurt care îi provacă plăcere. Ar rupe-o de tot dacă ar şti că are bani suficienţi ca să-şi cumpere alta. I se pare că zgomotul pînzei care se rupe evocă propria lui situaţie" (p. 50).

Perspectiva comică asupra personajului e susţinută şi de alte – numeroase – detalii, presărate în text conform unei atitudini ironice pe care nu ştiu dacă să o numesc franţuzească şi nu, mai degrabă, britanică. La un moment dat, viitorii descendenţi ai galilor sînt atinşi chiar într-o chestiune are ţine de orgoliul lor naţional: Justin îşi aminteşte că Priscus îl învinuia pe bucătarul lui gal, pre nume Talleyrand (*sic*!), că mîncarea lui „nu are nici un gust" şi că întreg poporul său e lipsit de rafinament gastronomic!: „Aveţi gura tăbăcită, mîncaţi ca animalele, numai ca să vă hrăniţi! Habar n-aveţi ce e aceea poftă, rafinament, plăcere... Voi nu cunoaşteţi decît foamea!" (p. 31). În schimb, Justin fusese în tinereţe atît de elegant, încît „Numele lui devenise sinonim cu substantivul «dandy», un neologism luat din limba britanilor" (p. 9). E amintit şi un „detectiv, britan de origine [...] pe nume Shylock Holmes" (p. 109), perspicace precum eroul lui Conan Doyle şi – pare-se – avar cît cămătarul shakespearian! Anacronismele se insinuează astfel în pagină, nu atît de stridente ca – bunăoară – în nuvelele lui Petru Dumitriu (cele din **Euridice**), dar destul de vizibile pentru a semnala relativitatea caracterului „antic" al romanului. Acolo unde sînt pomenite „prinţipurile" unui personaj (p. 146-146) simţim şi o discretă notă caragialiană, care-şi are tîlcul ei...

Cu această materie, parabola din micul roman al Ancăi Delia Comăneanu (am omis să spun pînă acum că nu depăşeşte o sută şaizeci de pagini) dezvoltă semnificaţii etice întrutotul grave. Într-un imperiu prin natura lui autoritarist (în care „se construia mereu ceva grandiose" – p. 17 –, suveranul plătindu-şi anual „filozofii oficiali" – p. 50), Justin trăieşte într-o provincie sărăcită, cu finanţele pe drojdie, sufocată de o birocraţie nemiloasă, compusă din „indivizi care în ultima vreme parazitau toate compartimentele administrative ale imperiului, peste tot unde mai era un os de ros găseai un asemenea ipochimen – nişte cioflingari hrăpăreţi, nişte..." (p. 12). Într-un atare context „totalitar", Justin se ratează din cauza instabilităţii morale, a slalomului printere şcolile de idei din epocă. Rînd pe rînd platonic, pitagoreic, peripatetic, stoic, eleat, atomist şi elenit, el şi-a scris dialogurile filozofice mereu de pe altă poziţie, negîndu-şi în fiecare fază convingerile anterioare. Bătrîn, descoperă că n-a făcut decît „să mistifice totul, chiar şi pe sine însuşi, să se ascundă în dosul unui limbaj detaşat de viaţă" (p. 55), că a fost incapabil „de a fi cu adevărat liber" (p. 57); ajunge la trista conştiinţă că „El, ca individ, ca intelectual al acestei lumi, nu mai reprezintă nimic" (p. 70) şi constată tardiv „Plăcerea prostului de a avea în mîna lui şi de a manevra soarta unui intelectual" (p. 72). Romanul se dezvăluie – iată – ca parabolă a oportunismului (acuză formulată de Justin însuşi – v. p. 33). Chiar şi trecerea bătrînului, în ultimă instanţă, la eleniţi e o formă de „compromis" (p. 56), căci are iluzia că ar putea deveni „teoreticianul" sectei, profitînd de pe urma viitoarei ei ascensiuni („Un teoretician bun sprijinit pe cîteva mii de fanatici poate răsturna orice" – p. 47). Înregimentîndu-se încă o dată, Justin va plăti cu viaţa. Pedeapsă – nu-i aşa? – simbolică.

„Actualitatea" romanului e limpede. În ordine literară vorbind, i-aş reproşa autoarei doar două lucruri: lungirea părţii mediane, în care Justin, bolnav, are viziunea „Trifonilor" folosiţi de el ca personaje în dialogurile filozofice (se risipeşte greu, după zeci de pagini, confuzia dintre Trifon ca figură fictivă şi ca ins real, pe care Justin l-ar fi putut

cunoaşte cîndva în carne şi oase): şi „lipirea" inutilă la final a temei confruntării fratricide (cel obligat să-l judece şi să-l condamne pe Justin e Junius, fiul nelegitim al lui Priscus, deci frate natural al „inculpatului"). Una peste alta, avem dinainte un strălucitor roman de debut, scris cu mîna sigură, foarte original prin amintitul stil „permutaţional" şi profound prin miza lui morală. Ceea ce mă obligă să constat o dată în plus că au apărut în acest an cărţi – e adevărat – mai puţine ca altădată, dar nu rele!

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ALŢI ROMANCIERI/ALTE ROMANE (FIŞE BIBLIOGRAFICE/FIŞE DE LECTURĂ)

SILVIU ANGELESCU

Fişă bibliografică

Silviu Angelescu (n. 1945; asistent la Facultatea de Filologie a Universităţii din Bucureşti, specializat în folclor) a publicat pînă acum două cărţi: un studiu despre **Portretul literar** (1985) şi romanul **Calpuzanii** (1987).

Afirmarea sa ca prozator a fost bruscă şi surprinzătoare (reluînd – *mutatis mutandi* – cazul Umberto Eco): cunoscut pînă în 1987 exclusiv în calitate de cercetător literar şi folcloristic, Silviu Angelescu a făcut peste noapte succes cu un roman istoric de alt tip decît cel tradiţional, pe care – de fapt – îl subminează. **Calpuzanii** pastişează cu umor, cu mare rafinament stilistic şi cu savuroasă erudiţie clişeele genului şi le răstoarnă în parodie. Dincolo de valoarea sa estetică, recunoscută prompt de mai mulţi critici, romanul are şi o istorie „paraliterară": cineva a sesizat o serie de asemănări între – pe de o parte – lumea pe care pretinde că o evocă, şi anume lumea Valahiei din timpul lui Nicolae Mavrogheni (domnitor către sfîrşitul secolul XVIII), şi – pe de alta – dictatura ceauşistă, a urmat un denunţ şi... interdicţia ca romanul să mai fie pomenit şi comentat în presa literară, iar pentru autor interdicţia de a mai publica. Al doilea roman al său, scos din planul Editurii Cartea Românească de către fostul Consiliu al Culturii, va putea vedea lumina tiparului abia de-acum încolo...[2]

*(**Neue Literatur**, Bukarest, 40. Jahrgang, 1989)*

[2] Nu s-a mai publicat.

ŞTEFAN AGOPIAN

Fişă bibliografică

Ştefan Agopian (n. 16 iunie 1947 în Bucureşti; funcţionar la un institut de proiectări şi apoi tehnoredactor la revista **România literară**, unde lucrează în prezent) a publicat pînă astăzi cinci cărţi, toate romane (inclusiv a patra, a cărei structură nuvelistică are totuşi omogenitate romanescă): **Ziua mîniei** (1979), **Tache de catifea** (1981), **Tobit** (1983), **Manualul întîmplărilor** (1984) şi **Sara** (1987). Pentru **Tobit** a primit Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti şi Premiul U.T.C., iar pentru **Manualul întîmplărilor** Premiul Uniunii Scriitorilor.

Împreună cu Mircea Nedelciu, Ştefan Agopian formează tandemul „consacraţilor" prozei româneşti a anilor '80, depăşind etapa „primei afirmări", pe care încă o parcurg ceilalţi colegi ai lor. Agopian face între ei o figură originală, începînd chiar cu opţiunea tematică: în timp ce majoritatea lor practică o literatură a vieţii cotidiene, a actualităţii imediate, autorul lui **Tobit** scrie „romane istorice". Cărţile sale folosesc – însă – o formulă specială, foarte diferită de cele tradiţionale ale genului: pe de o parte, Agopian scrie într-un stil complicat, amestec de manierism al preţiozităţii arhaizante şi de ironie faţă de însuşi statutul grav, somptuos al „romanului istoric", limbajul prozei fiind manipulat cu un rafinament încîntător; pe de altă parte, acelaşi tip de manipulare „ludică" e aplicat subiectului şi personajelor, cu care autorul jonglează destins, ca-ntr-un joc de păpuşi sau ca-ntr-o bufonadă (să-i zicem:) „shakespeariană", nu fără cuvenitele sensuri de profunzime. În sfîrşit, trebuie adăugat că romanele lui Agopian, aşa „istorice" cum sînt, au şi o latură metatextuală, totul fiind privit – în spiritul „noii proze" – din perspectiva poeticii povestirii. În primele pagini din **Tobit** se poate urmări şi această din urmă caracteristică, acolo unde aflăm cum va povesti Tobit întîmplările pe care le trăieşte

sau acolo unde vocea naratoare avertizează că e „în exerciţiul funcţiunii", rostind marţial şi totodată (auto)ironic: „Spunem:"...

(Neue Literatur, Bukarest, 40. Jahrgang, 1989)

RADU ŢUCULESCU. MARELE PROZATOR DEGHIZAT ÎN MEREU-JUNELE

Paradoxal, nu calităţile prea firave şi defectele mai numeroase, ci surplusul primelor şi puţinătatea celor din urmă ar putea explica – mă gîndesc – aprecierea pe ansamblu injustă de care a avut parte pînă acum Radu Ţuculescu. Fiindcă, deşi aşa-numitul „succes de stimă" nu l-a ocolit, deşi cărţile i-au fost comentate favorabil, uneori cu căldură colegială, n-a atins – cel puţin deocamdată – cota de prestigiu pe care o merită.

Calităţile:

Prozator talentat, cursiv, expresiv, e şi un tehnician abil, dovadă fineţurile de construcţie şi de stil. Îndeajuns de prolific, nu s-a aflat niciodată în delict de inconsistenţă. Variate, cărţile lui dovedesc versatilitate (în sensul cel mai bun al cuvîntului), capacitatea de alternare a formulelor. Plăcut-realiste, savuros-portretistice şi bogate epic, povestirile şi romanele sale etalează deopotrivă trăsături complementare sau opuse, de la gustul experimental şi pînă la alunecarea în fabulos şi în fantastic. A atins excelenţa şi pe spaţii mici, în volumele de proze scurte, cu o serie de titluri savuros-sarcastice din **Portrete în mişcare** (1986), **Cuptorul cu microunde** (1995) sau **Uscătoria de partid** (1997), şi în romane, mai ales în **Povestirile mameibătrîne** (2006). Cărţile pe care nu le-am numit încă nu coboară mult nivelul, deci nu pot fi omise: la proză scurtă **Portocale şi cascadori**, debutul editorial (1978), şi **Grădina suspendată** (1981), iar la romane **Vînzătorul de aripi** (1982), **Ora păianjenului** (1984),

Umbra penei de gîscă (1991) (ultimele două – reeditate în ultimii ani, 2006, respectiv 2007). Mai mult decît atît, exersează pe o gamă largă de genuri şi scrieturi, extinzîndu-se spre formula jurnalului în **Aventuri în anticameră** (2001), spre dramaturgie în **Ce dracu se întîmplă cu trenul ăsta?** (2004), spre eseu şi publicistica diversă, risipită în presa culturală. A scris multă cronică teatrală, selectată şi organizată în **Teatrul transilvan la începutul mileniului III** (2004), şi s-a implicat în viaţa de trupă, de companie independentă. Lărgind în continuare cadrul, iată-l pe artistul polivalent: căci scriitorul şi omul de teatru a făcut la viaţa lui şi radio şi televiziune, semnînd ca scenarist şi realizator, iar „la bază" e muzician (violonist, absolvent de Conservator, după el venind, în anii 1980-1990, alţi doi colegi cu aceeaşi formaţie şi cu profiluri multiartistice asemănătoare: Valentin Petculescu, compozitor-muzicolog-poet-prozator-dramaturg-eseist, şi Ioan Mihai Cochinescu, muzician-muzicolog-cineast-fotograf de artă-artist vizual-prozator). Radu Ţuculescu mai este – în plus – şi un poliglot, un multicultural româno-maghiaro-german, născut în Tîrgu Mureş şi stabilit în Cluj; drept care, atunci cînd s-a putut, deci în postcomunism, a călătorit, a tradus şi a fost tradus: semnează translaţiile din germană în română ale cărţuliilor din seria elveţiană a Bibliotecii revistei **Familia**, ca şi alte texte din literatura germană şi din cea austriacă; maghiara a folosit-o în „laboratorul" romanului cu mamabătrînă; iar scrierile sale au ajuns în Ungaria şi în Austria, unde i-au apărut culegeri de proze scurte (în 1996, respectiv 2008), o piesă fiindu-i jucată de curînd în Cehia, pe o scenă pragheză (în 2008, după cum am putut citi într-un grupaj consacrat evenimentului de **Tribuna** clujeană). Colegul nostru este – vasăzică – un intelectual complex, un soi de „autor-orchestră", ca să rămînem în limbajul primei sale „specialităţi"!

Principalul defect lipsă (sic!): n-a avut niciodată morgă de „mare prozator", aroganţă sfidătoare, limbaj preţios-găunos, nu l-a atras soluţia căţăratului pe un soclu, de unde să fi aşteptat superlativele. Cu o modestie de „băiat bun" şi „de gaşcă", mereu june, jovial, cu un aer

ingenuu-buimac, zîmbind senin, cu toată faţa, n-a ştiut ori n-a vrut să-şi „construiască" prestigiul, să adopte rictusuri grave, să se „autopromoveze", să-şi cultive admiratorii. Cum să vezi în aşa un om dintr-o bucată un „mare prozator"?!

Aş adăuga în acest punct o observaţie mai generală privitoare la orizontul de receptare critică al ultimelor decenii. Generaţiile succesive de prozatori români din anii 1960 încoace au fost întîmpinate, interpretate şi valorizate foarte diferit, cu unităţi de măsură diferite. Seriile lui Marin Preda şi Alexandru Ivasiuc au avut parte de o substanţială investiţie de importanţă din partea criticii, dacă mi se înţelege formularea: cărţile, în special romanele (specie cultivată predilect), le-au fost tratate cu gravitate, ca majore contribuţiuni la propăşirea literelor autohtone, de unde „aura" liderilor de pluton, priviţi – ei (pronumele), da! – ca „mari prozatori", deţinători ai secretelor de fabricaţie a „marilor cărţi", recte a groaselor romane. Valurile următoare n-au mai fost citite din aceeaşi perspectivă, devenită anacronică în postmodernitate, ceea ce le-a oferit beneficii în materie de adecvare a interpretării, dar cu preţul despre care vorbesc: acela al unei mai moderate evaluări; sau – mai direct spus, în nu chiar puţine cazuri – al subevaluării.

Frapantă – bunăoară – în cazul romanului din 2006, cel cu titlu „invers" (ca de culegere de povestiri!). O extraordinară recuperare a unui spaţiu şi a unei lumi multiculturale ardeleneşti româno-maghiare, mixaj de ruralitate frustă şi urbanitate livrescă, de trecut tradiţional şi ironie contemporană, de pastă epică şi experimentalism formal. **Povestirile mameibătrîne**: o capodoperă, una dintre cărţile mari ale literaturii noastre de după 1990 şi dintotdeauna...

BCUIAŞI CENTRALA UNIVERSITARĂ

STELIAN TĂNASE. *PLAYBACK* COMPLICAT

Repunerea în circuit a **Playback**-ului lui Stelian Tănase ne va ajuta să recuperăm imaginea acestui scriitor atît de prezent în actualitatea publică, mediatică, politică – dar, totuşi, după părerea mea, subevaluat în plan strict literar.

Necitind la timp **Playback**, în anii '80, rămăsesem cu o imagine „brebaniană" a lui Stelian Tănase. Prima lui carte, publicată în 1983, **Luxul melancoliei**, arăta limpede un scriitor de vocaţie, un romancier de mare talent. Iată, însă, odată cu **Playback**, dovada că autorul parcursese deja un drum către altă formulă, şi ca viziune, şi la nivelul retoricii narative. Să ne amintim că atunci se lansa conceptul de postmodernism, se diversificau scriiturile, se „mozaicau" romanele. Am scris atunci un eseu despre noua formulă a „romanelor-mozaic", la care Nicolae Breban a răspuns polemic şi iritat, apărîndu-şi modelul de roman masiv, omogen. Adevărul este că Stelian Tănase trecuse de pe atunci de partea „mozaicului".

Era perioada în care, prin proza lui Mircea Nedelciu şi a multor altora, realitatea începuse să fie captată în text printr-o „tehnologie" mult mai sofisticată decît pînă atunci. Se producea o schimbare foarte importantă în literatura română: de atitudine, de viziune, de „conţinut". Proza politică din partea a doua a anilor '60 şi din anii '70 fusese fascinată de putere ca formă de existenţă şi de manipulare în poststalinism. După infernul anilor '50, părea că venise „liberalizarea". Era, de fapt, o „liberalizare" internă, limitată, a sistemului comunist, trăită cu o anumită exuberanţă. Trataţi mai concesiv de către „aparat", încurajaţi să se implice politic, să susţină regimul într-un mod care lor li s-a putut părea „nonconformist", scriitorii — unii dintre ei — au simţit o anumită fascinaţie a puterii, preluată în romanele epocii. După încă un deceniu, în anii '80, realitatea din jur ni se impunea ca un vast probatoriu, doveditor al faptului că „liberalizarea" aceea internă fusese

în mare măsură o iluzie. Sistemul comunist românesc se ruina, se surpa interior. Era o tipologie de fantoşe, aşa cum sugerează şi metafora din titlul romanului lui Stelian Tănase: *playback*-ul este, se ştie, tehnica de cinema şi de televiziune prin care se dublează vocile după ce s-a făcut filmarea. Prin *playback* se pierde tocmai autenticitatea. O anumită autenticitate funciară, ontologică a fiinţei umane se erodase în epocă.

Dacă recitim din această perspectivă toată proza lui Nedelciu şi a colegilor lui şi dacă integrăm aici şi o carte ca **Playback**, vom vedea că ceea ce adeseori a trecut drept „textualism" (termen pe care l-am considerat întotdeauna impropriu) a fost, de fapt, o proză de investigaţie ontologică a realităţii de un anumit tip, dintr-o anumită perioadă a istoriei. Diversificarea tehnică, „mozaicarea", toate aceste lucruri care ţin de postmodernitatea literară, astăzi în plină eflorescenţă, erau instrumentarul necesar şi oblgatoriu pentru atare investigaţie.

În ce priveşte **Playback**-ul lui Stelian Tănase: e o carte extraordinar de interesantă, profundă, sugestivă, bogată din toate punctele de vedere. Întîi — tipologic, ca rază de investigaţie. Dar şi formal: cartea e foarte sincopată, surprinzător la un romancier care începuse cu **Luxul melancoliei**, replicile n-au linie de dialog, n-au majusculă, ceea ce creează o ambiguitate între conversaţia reală şi monologul interior, proza tinzînd către aspectul de decupaj poematic al „fluxului conştiinţei" (cum se spunea cîndva, în epoca modernă a romanului). În acest fel se traduce stilistic viziunea, ceea ce mi se pare esenţial în toată proza postmodernă, inadecvat discutată atunci cînd e abordată strict tehnic, la nivelul „mozaicului". Acest tip de structură textuală sofisticată asta face: transcrie o viziune.

„Conţinutistic" vorbind, romanul pune bine în valoare tema televiziunii şi personajul acesta foarte interesant: reporteriţa care beneficiază de rolul ei privilegiat într-un sistem totalitar, cu acces în medii diverse. E o lume care se schimbă, se remodelează sub ochii ei. La un moment dat, e pomenită teoria profesorului care spune că omul

are defecte, e rău făcut, iar ingineria genetică va rezolva acest lucru. Era, într-adevăr, o perioadă de „inginerie genetică", într-o lume supusă „experimentului" comunist. Personajul lui Stelian Tănase avansează pe un culoar foarte interesant, care-i permite să observe din interior sistemul, psihologiile, securiştii, anchetele, toată nebunia perioadei.

O carte bogată, complicată, un roman mare: romanul unui coleg de proză postmodernă pe care panoramele literaturii române din ultimele două decenii trebuie să-l recupereze.

ADRIAN LUSTIG

Fişă bibliografică

Adrian Lustig, **Un loc pe roată** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987)

Roman. Titlul (care e şi al primului capitol) se referă la dorinţa unanimă de prinde un loc, oricît de... incomod!, pentru excursia organizată de o facultate oarecare în Italia, într-o vară, în august. Anumite detalii ar fixa evenimentele către sfîrşitul anilor '70 (se telefonează cu fise de 25 de bani – p. 9 –, se urmăreşte miercurea seara **Telecinemateca** – p. 16 – etc.). Personaj principal şi narator la persoana întîi e Dorin Manoliu, zis Pelicanul, studinte isteţ şi citit, cu simţul de observaţie bine ascuţit şi cu limbaj colorat, coroziv, cu simţul umorului şi chiar puţintel cinic. Într-o manieră alertă, mereu plină de poante şi jocuri de cuvinte, cu savoarea argoului intelectualo-şmecheresc, el relatează toate avatarurile plecării şi apoi ale călătoriei propriu-zise. Pentru cele patruzeci de locuri se înscriu şaptezeci de candidaţi, pentru obţinerea cărora devin active tot felul de „influenţe"... Se va pleca într-un grup cu compoziţie – să-i zicem aşa! – „eterogenă", cu membri colectaţi pe criterii transparente. Se simte ceva-ceva din atmosfera filmului lui Mircea Daneliuc **Croaziera**.

După pregătiri şi instructaje, se porneşte la drum. Peripeţiile vor fi numeroase, începînd cu descoperirea că Sergio Pandolfi, vicepreşedintele Societăţii „Peregrinări juvenile", prin care se organizase excursia, e un „tinerel" cu alură de „student întîrziat", „îmbrăcat în nişte pantaloni verzi, cu buzunarele de la spate descusute – noroc că n-avea nimic înăuntru – şi încălţat în şlapi" (p. 26). Organizarea va fi pe măsura „vicepreşedintelui": junii studioşi din România vor mînca mereu pe sponci şi vor dormi în aşezăminte cu confort incert, străbătînd Italia într-o continuă vînătoare după cumpărături şi chilipiruri. Grupul e conturat cu mare vervă ironică, de obicei în registru epidermic-satiric. Aluzia culturală, frecventă, e montată în contexte provocatoare de umor (un singur exemplu, „gîndit" de Manoliu atunci cînd află – în perioada „selecţiei" candidaţilor – că nu e pe listă: „Sigur că n-avusesem certitudinea plecării, dar undeva, în adîncul meu, unde doar Freud ar fi ştiut să descopere motivaţiile, mă visasem rezemînd turnul din Pisa" – p. 9). Se întorc finalmente în ţară, protagonistul întrebînd-o pe colega sa Viviana dacă în Italia au călătorit „doar pentru blugi şi catedrale?!..." (p. 191)... Romanul reuşeşte ceea ce-şi propune: e o naraţiune liniară, amuzantă, care se citeşte uşor şi se lasă (cu bună-ştiinţă!) descifrată printre rînduri...

ANTON-SEBASTIAN FLORAŢIU. UN „CAZ": EXPERIMENTALISTUL NECUNOSCUT

Cu unele – dar mă tem că nu multe – excepţii, lumea literară românească, deopotrivă cea scriitoricească şi publicul cultural, ignoră că printre contemporanii noştri se prenumără un foarte interesant, sofisticat, excentric prozator: Anton-Sebastian Floraţiu. Puţin comentată, singura sa carte publicată pînă acum a ieşit – totuşi – în evidenţă, obţinînd în 1996 primul Premiu pentru experiment acordat de Asociaţia Scriitorilor Profesionişti din România – ASPRO. Poate

că va mai fi apărut între timp cu vreun text în presa literară, deşi n-aş băga mîna-n foc. Profesor în Bucureşti pe-atunci, astăzi la un liceu de provincie, Floraţiu a continuat să lucreze, retras, la opul său unic, din care a mai depus la editură o tranşă aflată în aşteptarea tipăririi. Romanist (predă franceza) şi clasicist (a studiat la Universitatea din Bucureşti şi latina), are o biografie asemănătoare cu a prozatorilor americani de altădată: înainte de a se fixa în învăţămînt, n-a fost chiar hamal în docuri, dar trecut şi el prin mai multe meserii, inclusiv muncitoreşti, pînă la fotograf, inspector comunal (sic!), corector. A avut probleme cu Securitatea regimului comunist, deşi era complet necunoscut, neapucînd pe atunci să se afirme ca scriitor; însă agenţii provinciali ai poliţiei politice s-au temut să nu se trezească şi ei în judeţ cu un „dizident". Manuscrisele confiscate în urma unei percheziţiei la domiciliu nu i-au fost returnate nici astăzi.

Cîteva cuvinte şi despre cartea premiată în 1996. Sînt – de fapt – două într-una singură: **Nopţi triunghiulare. Novele filoneze/Dictando dictanda. Romanul filonez contemporan** (Editura Vlasie, Piteşti, 1995, cu o postfaţă de Gheorghe Crăciun). Experimente cu cîte o carte care se poate citi dinspre ambele capete, căci, întorcînd-o, dai tot de o copertă, dar cu alt titlu, s-au mai văzut. Opul – sau, cum îi spune el însuşi, „volumenul" – lui Floraţiu e altfel. Nu trebuie răsturnat, ci doar întors, căci cartonul exterior face la jumătatea teancului de pagini o buclă, pătrunde în carte şi iese pe partea cealaltă, completează acolo restul de cotor şi se întinde pe cealaltă suprafaţă exterioară, în sens invers primeia! Pe acest traseu, coperta a treia a **Nopţilor triunghiulare** e comună cu a patra de la **Dictando dictanda** şi invers! Totul fiind... „filonez" (vezi subtitlurile), aparţinător – adică – de spaţiul ficţional de uz propriu al autorului. Care scrie ce: nuvele ("novele") sau roman?! De fapt şi de fapt, el va urmări prin toate aceste simultaneisme să demonstreze precaritatea conceptelor noastre tradiţionale, ca şi – în schimb – plurivalenţa literaturii ca text semnificant şi a cărţii ca obiect simbolic.

Dincolo de jocul speciilor narative şi al coperţilor, proza lui Florăţiu e la rîndul ei „plurivalentă": pe de o parte – realistă, pitorească, de investigare a provinciei, în special a mediului rural, dovedind calităţi multiple, de scriitor tradiţional „total" (plasticitate descriptivă, acuitate auditivă, de unde frecventele şi suculentele „oralităţi", adeseori „fără perdea", bună observaţie socială şi psihologică etc.); dar şi – pe de altă parte – multiplicitate de planuri narative, stilistică alambicată, punctuaţie abundentă, „manieristă", autoreflexivitate, adresări către cititori şi tot restul. Combinaţie – vasăzică – în ton cu evoluţiile literaturii ultimelor decenii, doar că dimensiunea experimentală, mai apăsată decît la mulţi alţi autori ai perioadei, face textul mai dificil, fără ca el să fie mai puţin savuros. Pe scurt – un scriitor complicat, rafinat, „excentric", de recuperat pe harta prozei noastre recente.

MIHAI DRAGOLEA

Fişă bio-bibliografică

Remarcabil critic literar în juneţe, semnatar a sute de cronici şi eseuri risipite prin revistele culturale ale anilor '80-'90, cu unele intervenţii, mai rare, şi astăzi, autor al primei cărţi consacrate vreodată „Şcolii de la Tîrgovişte", apoi al unei teze de doctorat despre literatura fragmentară (apărute în 1992 şi 1998), Mihai Dragolea s-a metamorfozat către finele anilor '90 în prozator – unul dintre cei mai valoroşi pe care-i avem. Cehovian şi caragialian în reţetă proprie, observator atent al realităţii din jur, cu ochi în acelaşi timp tandru şi necruţător, atras mai ales de varietatea uimitoare a tipologiei umane, a mentalităţilor şi moravurilor, el a publicat din 1999 încoace patru culegeri de proze scurte (în 1999, 2005, 2007 şi 2011) şi un microroman, **De departe spre aproape** (2001), la care adaugă apoi **Proces de creponare cu păianjeni, zmeură şi ceaţă** (2013). În acesta

din urmă – nimic spectaculos, la prima vedere: povestea unei „scurte întoarceri acasă" în Dominin, sat româno-săsesc, prilej de regăsire a unui loc scăpătat şi de reamintire a trecutului, cu o întreagă pleiadă de figuri, care de care mai derizorii. Tot într-o autoironie diminuantă o ţine şi personajul narator, afişînd, în pragul senectuţii, o blîndă resemnare. Ascunde – de fapt – un caracterolog de observaţii subtile şi un filozof de reflecţii profunde, deghizat în *raisonneur* umil, autor al unei lungi epistole „provinciale" adresate unui amic profesor, plecat în lumea largă, la Paris. La scară încă mai mare, va transcrie şi jurnalul de călătorie al unei june de peste Ocean pe Vechiul nostru Continent. America, Europa, Parisul, Domininul – aceeaşi poveste, de fapt. Totul – într-o scriitură de mare fineţe, pe firul căreia istoria vesel-amară a satului cu pricina se transformă pe nesimţite într-o imagine a lumii şi într-o meditaţie asupra sensurilor generale ale vieţii...

OVIDIU VERDEŞ

Fişă de lectură

Muzici şi faze (Editura Univers, Bucureşti, 2000)

Oricine a citit fără prejudecăţi **Muzicile şi fazele** lui Ovidiu Verdeş ştie despre ce e vorba: o reconstituire plină de miez, de o sfîşietoare nostalgie, finalmente cuceritoare, a adolescenţei anilor '70-'80 din – deja – secolul trecut. Romanul, extraordinar de bogat în situaţii, personaje, limbaje, e ceea ce se cheamă o carte „vie", adică tot ce poate fi mai potrivit pentru lectură exact la vîrsta despre care povesteşte. Junii liceeni care dau peste fragmentul selectat într-unul din manualele de a IX-a (clasă rezervată pentru cultivarea plăcerii lecturii, conform programei de învăţămînt) vor înţelege – poate – că literatura e altceva decît un şir de texte plicticoase, „muzeale". Iar argoul adolescentin din roman, uneori fără perdea, le va dovedi că între lucrurile care se învaţă la şcoală şi viaţă chiar există o legătură!

Cît despre cititorii, profesorii, părinţii sau gazetarii „scandalizaţi" de „vulgaritatea" şi de „pornografia" din **Muzici şi faze**, ar trebui să le pună cineva în mîini adevărata mare literatură violentă în limbaj, dură, erotică ş.a.m.d. Prin comparaţie, cutare pagină din romanul lui Ovidiu Verdeş e de-a dreptul pudică; sau – mă rog! – ingenuu-adolescentină...

ION MANOLESCU

Fişă bibliografică
Ion Manolescu, **Derapaj** (Editura Polirom, Iaşi, 2006)

Al treilea volum de proză al lui Ion Manolescu, după **Întîmplări din orăşelul nostru** (povestiri, 1993) şi **Alexandru** (roman, 1998). Autorul (n. 15 aprilie 1968, absovent de Litere) a mai publicat două volume de teorie culturală pe teme actualitate informatică, „virtuală" ş.a.m.d.: **Noţiuni pentru studiul textualităţii virtuale** (2000) şi **Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale** (2003). Este profesor la Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti.

Masiv (cca 650 pagini), romanul **Derapaj** dezvoltă două planuri narative: unul universitar, *à la* David Lodge, şi altul de ficţiune speculativă, aproape *science fiction*. Asemeni autorului, protagonistul, Alexandru Robe, e tînăr profesor la Literele bucureştene. Personaj-narator la persoana întîia, el priveşte mediul universitar cu ochi critic, face observaţii sarcastice, e dezamăgit, e satiric, e nonconformist. Are şi vise literare, e şi îndrăgostit, duce o viaţă de intelectual revoltat în sinea lui, totuşi funcţional în sistem. În celălalt plan narativ, personajul e absorbit de ideea unei conspiraţii universale care ar urmări controlarea memoriei. Pe această dimensiune, cartea se complică, aducînd în discuţie mistere, cabale, coduri secrete şi tot restul. Nu întîmplător, recenzenţii români au recurs la comparaţii cu proza de şarade medievalizante a lui Umberto Eco. La ambii autori există şi o esenţială dimensiune autironică şi parodică.

Romanul ilustrează mixajul de „literatură înaltă" şi „literatură de consum" tipic postmodernismului. Cartea preia – de asemenea – teoriile autorului din volumele sale eseistice (hibridizări stilistice, literatură fractalică, cyberpunk...). Foarte important: romanul e excelent ritmat, are o scriitură alertă, „americănească", plină de umor, foarte atrăgătoare. O carte remarcabilă, în acelaşi timp sofisticată şi plăcută la lectură, perfect compatibilă cu un orizont de lectură european şi internaţional.

FLORIN LĂZĂRESCU

Fişă bibliografică

Florin Lăzărescu, **Trimisul nostru special** (Editura Polirom, Iaşi, 2005)

A patra carte a autorului (născut pe 28 martie 1974, la Doroşcani, Iaşi; trăieşte în Iaşi; lucrează ca responsabil de promovare al unei edituri), după **Cuiburi de vîsc** (2000), **Şase moduri de a-ţi aminti un cal sau şase povestiri** (format electronic, 2003) şi **Ce se ştie despre ursul panda** (2003). A absolvit Facultatea de Litere a Universităţii „Al.I. Cuza" din Iaşi în 1998 şi a făcut parte dintr-un grup de tineri scriitori ieşeni nonconformişti.

Considerat de critică unul dintre cele mai promiţătoare nume ale „noului val" de proză românească afirmat în ultimii ani, Florin Lăzărescu propune în romanul **Trimisul nostru special** o satiră politică. „Trimisul special" e un reporter de provincie căruia i se iveşte o mare şansă de afirmare: în zonă va veni însuşi preşedintele ţării pentru a asista la înmormîntarea unui mare ziarist, victimă a unui accident rutier. Însă... jurnalistul provincial încurcă lucrurile şi, ajuns la biserica în care credea că va avea loc slujba funerară, constată că... nu e nimeni acolo! Cineva apare, totuşi, şi anume... un terorist arab, care vroia şi el să ajungă la înmormîntare pentru a-l asasina pe

preşedinte! Situaţia e burlescă de-a dreptul, de un umor nebun, ca atîtea alte detalii din roman. Pînă la urmă, „trimisul special" îl prinde din urmă pe şeful statului, la conferinţa de presă de după înmormîntare, unde – culmea culmilor şi a *qui pro quo*-ului! – e bănuit el însuşi că ar fi terorist! Şi asta după ce îl convinsese pe arab, în biserica ortodoxă, să renunţe la planul său de asasinat!

Cu un asemenea subiect, cartea lui Florin Lăzărescu debordează de umor. Scris cu mare vervă comică şi parodică, romanul satirizează lumea românească postcomunistă, personajele, comportamentele şi moravurile ei, goana după senzaţionalism a presei, ca şi – într-un plan mai general – conflictele ideologice şi „civilizaţionale" ale lumii de azi, politica, terorismul şi antiterorismul etc. În acelaşi timp, prin plasarea întregii acţiuni la scara mică a provinciei şi a provincialismului, **Trimisul nostru special** devine o parabolă în mic a lumii mari, răsfrîntă – în fond – întreagă în „ciobul" său de oglindă. Drept care juriul românesc supune şi această carte spre examinare juriului etapei finale a concursului **Eastern European Literature Award**.

RĂZVAN RĂDULESCU

Fişă bibliografică

Răzvan Rădulescu, **Teodosie cel Mic** (Editura Polirom, Iaşi, 2006)

A doua carte de proză a lui Răzvan Rădulescu, după **Viaţa şi faptele lui Ilie Cazane** (1997). Autorul (n. 23 octombrie 1969; două licenţe: limbi străine şi regie de operă) este cunoscut şi ca scenarist de film, autor sau co-autor al textelor după care au fost realizate o bună parte a filmelor româneşti premiate în ultimii ani la numeroase festivaluri internaţionale: **Marfa şi banii**, **Niki Ardelean, colonel în rezervă**, **Moartea domnului Lăzărescu** etc. A lucrat şi în presă.

Actualmente trăieşte în România şi în Germania/Olanda, implicat în proiecte cinematografice.

Teodosie cel Mic (cca 430 pagini) e un roman *fantasy*, cu toate caracteristicile genului: atmosferă de basm, logică aparte, care permite oricîte şi oricît de mari abateri de la normele „realismului", personaje şi întîmplări bizare, fantastice, aiuristice. Cartea e populată de regi, principi, curteni, dar şi de figuri desprinse din bestiariile medievale sau inventate *ad hoc*, prin neaşteptate încrucişări între regnuri şi specii animaliere. Geografia ficţiunii se construieşte în jurul celei romîneşti, în principal bucureştene, dar deviază rapid în ficţiunea fantastică, în jurul metropolei aflîndu-se regaturi imaginare: Căpşunăria, Ciupercăria, Provincia Furnicilor, Lacul Rece ş.a.m.d. Povestea curge uşor, slalomînd printre divagaţii delicioase, estetizate, manieriste, şi adevăruri mai puţin plăcute asupra sensului vieţii, care se dezvăluie deloc serafică, ba chiar – dimpotrivă – dură, crîncenă, neagră. Orizontul acestei lumi de personaje încîntătoare se dovedeşte tragic, ceea ce, în planul semnificaţiilor parabolice ale romanului, înseamnă că povestea, ficţiunea, frumuseţea, viaţa pierd partida în faţa răului, a ticăloşiei, a morţii.

Pornit din realitatea românească şi extins la rangul de ficţiune universală, romanul lui Răzvan Rădulescu rescrie într-o manieră personală poveşti, mituri, utopii, entuziasmînd prin uşurinţa şi eleganţa fabulaţiei, ca şi excelenţa stilistică, puse – ambele – în slujba unei parabole sumbre. Un roman remarcabil, de asemenea perfect compatibil cu un orizont de lectură european şi internaţional.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ROMANUL POSTMODERN NU E ÎN CRIZĂ

Regret, dar nu cred în „criza romanului" pe care o proclamă ancheta **Familiei** (desfăşurată pe mai multe numere, în toamna anului 1998; răspunsul meu – în Nr. 11 (397), noiembrie 1998, p. 41-43), aşa cum nu cred nici în celelalte „crize" de care s-a tot ocupat derutata noastră „lume scriitoricească" de-a lungul anilor '90: a criticii, literaturii româneşti în ansamblu, a culturii întregi, despre care chiar s-a şi anunţat la un moment dat că „moare"! Ei bine, n-a murit şi nici n-are cum să sucombe aşa, dintr-odată! Culmea e că asemenea teribile catastrofe sînt profeţite de intelectuali înspăimîntaţi nu de intrarea societăţii româneşti sub cine-ştie-ce zodie sumbră, sub vreun nou regim de dictatură, ci – dimpotrivă – de consecinţele prăbuşirii comunismului, adică de recîştigarea tuturor libertăţilor, în primul rînd a celei de exprimare! Altfel spus, ne îngrozim că am scăpat – în sfîrşit – de statul totalitar, de centralism, cenzură şi toate celelalte!

După părerea mea, e la mijloc o mare confuzie privitoare la evoluţia culturii româneşti în ultimele două decenii. Diagnosticele defetiste se sprijină pe două profunde neînţelegeri. Cea dintîi duce la interpretarea eronată a situaţiei din anii '90. A doua evaluează inadecvat mutaţiile produse mai înainte, în anii '80. Prima amestecă două planuri distincte şi, printr-un *trompe l'oeil*, ajunge la concluzia „crizei". Cealaltă, mioapă, nu vede că o adevărată criză se declanşase cu un deceniu mai devreme. Un cu totul alt fel de „criză".

Să luăm cele două neînţelegeri pe rînd. Anii '90, mai întîi. Schimbarea de regim politic din 1989 ar fi determinat o „criză" a culturii înseşi, a literaturii sau a teatrului, a criticii sau a romanului ca atare. În realitate, „prăbuşirea" nu s-a produs în planul creaţiei propriu-zise, ci în cel al sistemului instituţional etatizat şi centralist care asigurase controlul politic al Partidului Comunist asupra

domeniului, exercitat cu instrumente similare şi asupra restului societăţii. De-atunci încoace, asistăm la reconstruirea pieţei culturale româneşti în noile date ale jocului: democraţie, descentralizare, pluralism, diversitate, asociere liberă şi liberă iniţiativă, economie competitivă, capitaluri private, profituri, consumism etc. etc. Au dispărut – da! – privilegiile pe care Partidul Unic le oferea artiştilor (nu chiar tuturor!), au dispărut subvenţiile care susţineau cultura şi asigurau (unora!) drepturi de autor substanţiale, achiziţii de lucrări pentru fondurile muzeelor sau bugete pentru filme. Ce raţiune şi ce moralitate au – însă – regretele după respectiva stare de lucruri? Beneficiile oferite creatorilor (unora!) făceau parte dintr-o strategie protecţionistă care nu urmărea altceva decît aplicarea ideologiei unui regim aberant. Asta regretăm atunci cînd ni s-a oferit şansa unei vieţi libere într-o lume liberă?!

În schimb, o adevărată criză se declanşase – ziceam – în anii '80. Una intrinsecă, a însuşi sistemului de concepte care subîntind o cultură. Atunci a început şi la noi marea tranziţie de la paradigma modernităţii la cea a postmodernităţii. Dacă antecedentele, recunoscute între timp, fuseseră de-a lungul anilor '50-'60-'70 marginale, după 1980 a devenit vizibilă instalarea în centrul sistemului cultural românesc a altor mentalităţi, percepţii şi retorici decît cele care îi reglaseră pînă în acel moment funcţionarea. Criza poeziei, a romanului ori a criticii atunci s-a pornit: criza unui *anumit* fel de poezie, a unui *anumit* tip de roman, a unui *anumit* mod de a înţelege acţiunea critică. Conceptele întregului sistem literar şi-au început remodelarea în sens postmodern. Din păcate, instinctele conservatoare ale unor părţi întinse din lumea noastră artistică şi intelectuală i-au făcut pe mulţi să nege, să minimalizeze sau să ignore transformările de mari proporţii prin care cultura română trecea. După 1989, s-a ivit ocazia de a le pune pe seama noii pieţe libere şi de a le ascunde după amintitele diagnostice alarmiste.

Aşa-zisa „criză" pe care ar traversa-o romanul românesc în aceşti ani e un caz particular al acestei conjuncţii de neînţelegeri. Prima o

deghizează pe cealaltă. Nu mai avem „roman social", „roman politic", „roman istoric", „problematici majore" şi „personaje puternice" pentru că le-a trecut vremea. Eroziunea modelelor omogene – balzaciene sau proustiene – ale epicului se produsese încă dinainte de anii '90. Atunci şi nu acum s-a trecut înspre tipuri noi, mai complexe şi mai „jucate" de construcţie narativă. Atunci şi nu acum a început voga scriiturii de tip jurnal, alternată cu altele, în ansambluri textuale mozaicate. Atunci şi nu acum s-au răspîndit experimentele bazate pe mixarea procedeelor retorice „înalte", elitare cu cele „joase", „de consum". Şi aşa mai departe. Totul într-un nou sens „autenticist" care a fost – şi el – puţin înţeles. Nu vreau să spun că balzacianismele sau proustianismele nu se mai pot sub nici un cuvînt întoarce. Istoria creativităţii ne arată că vechile forme revin din cînd în cînd, fie în haine noi, cu altă croială, fie ca resuscitări tipologic anacronice. Ele pot impune cîteodată mari valori în contra curentelor dominante ale momentului. Dar romanul epocii noastre *este* postmodern. Ideea că ne-am putea întoarce pur şi simplu la – de pildă – realismul tradiţional, la „panorame" şi „fresce" care să ignore mutaţiile de profunzime produse între timp în sistemul literaturii, nu e decît o dulce iluzie a inadecvării...

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EPILOG: AVEM ROMANE!

TOP 10

La începutul anului 2001, adică imediat după trecerea dintr-un mileniu într-altul, împreună cu colegii mei de redacție de la revista ***Observator cultural****, am organizat o amplă anchetă printre criticii și istoricii noștri literari intitulată* ***Romanul românesc al secolului XX****. Interesul de care s-au bucurat rezultatele (cu* ***Craii de Curtea-Veche*** *pe primul loc!) a fost foarte mare, ecourile – numeroase. Nu le comentez aici. Mi s-a părut – însă – nimerit ca, în chip de* ***Epilog*** *la „scurta istorie" a genului (cu „aplicații") pe care am asamblat-o în această carte, să reiau propriul meu „top 10" de acolo, ca și articolul de analiză pe care l-am publicat o săptămînă mai tîrziu...*

Cîteva scurte explicații privitoare mai ales la ce nu am inclus în „topul" meu decît la ce am inclus. Lipsesc – mai întîi – cîteva dintre numele mari ale istoriei romanului românesc de pînă la al doilea război mondial: Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Matei Caragiale, Anton Holban, Mihail Sebastian. În cazul primilor doi, n-am putut alege cîte un singur titlu din „constelațiile" de romane de vîrf pe care le-au produs. Sadoveanu rămîne – probabil – cel mai mare prozator român al secolului XX, dar nu printr-o carte anume, ci prin ansamblul operei sale, prin „continentul" literar pe care l-a modelat. La Hortensia, n-am putut nominaliza întregul ciclu al Halippilor din cauza autonomiei pronunțate a romanelor componente și pe nici unul dintre ele pentru că stau toate cam la același nivel. (În cazul **Ingeniosului bine temperat** al lui Mircea Horia Simionescu n-am mai avut aceeași reticență: ansamblul a fost gîndit ca atare și dus pînă

la capăt conform unui proiect unitar, chiar dacă fiecare volum al tetralogiei îşi are formula proprie.) În ce-i priveşte pe Holban, Sebastian şi pe alţii (Gib Mihăescu, romancierele de la „Sburătorul" etc.), ei (ele) ilustrează cu brio modernismul proustianizant, dar finețea extraordinară a celui dintîi – de pildă – rămîne mai mult o performanţă psihologică şi stilistică, uniformă în cele trei romane ale sale, nici unul – însă – o compoziţie majoră. E şi situaţia **Crailor...**, oricît rafinament de toate felurile – inclusiv simbolic şi ocultistic – ne-ar seduce cînd îi citim, cînd îi recitim...

La postbelici – complicaţii şi mai mari. Nu i-am inclus pe Ivasiuc, Norman Manea, Breban, Bălăiţă, Buzura, D.R. Popescu şi alţi romancieri „grei" ai anilor '60-'70-'80 pentru că... n-am avut destule locuri la dispoziţie în „top"! Rămîn şi cu părerea de rău că n-am putut susţine mai mult decît am făcut-o linia „alternativă" a romanelor experimentale, „jucate", mozaicate, modulare ş.a.m.d., de la **Supravieţuirile** lui Radu Cosaşu la seria abundentă a lui Paul Georgescu, de la **Zacharias Lichter** al lui Matei Călinescu şi **Milorad de Bouteille** al lui Vintilă Ivănceanu la **Burgtheater**-ul **provincial** al lui Livius Ciocârlie, de la **Zenobia** lui Gellu Naum la **Comisia specială** a lui Ion Iovan, de la minunata **Serenadă la trompetă** a Sânzianei Pop la strania performanţă reuşită de Vasile Andru în **Turnul**. Toţi – în descendenţa miniparodiei lui Urmuz, **Pîlnia şi Stamate**, pe un traseu presărat şi cu alte „ciudăţenii" gen **Pensiunea doamnei Pipersberg** a lui H. Bonciu etc. etc. Ar mai fi fost o carte pe care aş fi pus-o înaintea tuturor, însă, fiindu-mi mult prea apropiată, decenţa m-a împiedicat s-o menţionez. Optînd pentru Radu Petrescu şi Mircea Horia Simionescu, a trebuit să renunţ la ceilalţi „tîrgovişteni": Costache Olăreanu, Tudor Ţopa, Alexandru George. N-am mai avut loc nici pentru **Ostinato**-ul lui Goma, nici – dintre congenerii noştri – pentru Ştefan Agopian, Alexandru Vlad, Viorel Marineasa, Ioan-Mihai Cochinescu, Bedros Horasangian, Sorin Preda, Daniel Vighi, Stelian Tănase, Cristian Teodorescu şi alţii (dar miza prozei postmoderne nu mai stă în roman – sau, mai exact spus,

nu în construcţia de tip romanesc). Din Mircea Cărtărescu n-am putut include doar o jumătate din **Orbitor** (completarea **Aripii drepte** e încă în lucru), **Travestiul**, subintitulat tot „roman", mi se pare un *remake* după **Gemenii** şi **REM**, dar acestea din urmă, de dimensiuni echivalente, sînt incluse în **Visul/Nostalgia**, care e o... culegere de nuvele! Probleme – din nou – de opţiune nu doar strict valorică, estetică, ci şi tipologică, de evoluţie istorică a conceptelor literare...

Una peste alta, iată ce a ieşit pînă la urmă:

1. **Patul lui Procust** de Camil Petrescu;
2. **Ce se vede** de Radu Petrescu;
3. **Ingeniosul bine temperat** de Mircea Horia Simionescu;
4. **Moromeţii** de Marin Preda;
5. **Dimineaţă pierdută** de Gabriela Adameşteanu;
6. **Femeia în roşu** de Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş;
7. **Compunere cu paralele inegale** de Gheorghe Crăciun;
8. **Bietul Ioanide** de G. Călinescu;
9. **Pădurea spînzuraţilor** de Liviu Rebreanu;
10. **Cartea Milionarului** de Ştefan Bănulescu şi **Noaptea de Sânziene** de Mircea Eliade.

Aş fi vrut să dau la fiecare explicaţii, să povestesc cum n-am mai putut tăia nici un titlu din ultimele 11 la care am ajuns, să spun de ce **Patul lui Procust** e pe primul loc, de ce e **Ce se vede** probabil cea mai „neînţeleasă" capodoperă a literaturii române, de ce consider **Bietul Ioanide** cea mai importantă operă a lui G. Călinescu, romancier de vîrf şi critic ratat, de ce mă emoţionează profund **Noaptea de Sânziene** – dar m-aş fi întins prea mult! La unele şi la altele dintre aceste cărţi – sau la toate – voi mai reveni, cu siguranţă...

O LITERATURĂ „DE POEŢI"?! JOC SERIOS

Atunci cînd *jocul* pe care-l joci e unul – totuşi – *serios*, există în el, pe lîngă partea aşa-zicînd „uşoară", de angrenare superficială în cadril, una mai temeinică şi care presupune asumarea mai profundă a poveştii, cu mai mare responsabilitate şi cu gîndul la consecinţe.

Un asemenea *joc serios* a vrut să fie ancheta despre **Romanul românesc al secolului XX**. Şi cred că a reuşit. Numărul mare de oameni onorabili (ca să citez din clasici) care au acceptat să participe mi se pare o elocventă confirmare. Au ştiut cu toţii (unii au şi spus-o pe faţă ori au protestat!) că întocmirea unui „top" personal de 10 titluri e o operaţiune nu doar dificilă, ci şi cumva imposibilă; dar au trecut la fapte şi şi-au întocmit listele cu preferinţe. Nu 10, nu 20, ci peste 100 de critici şi istorici literari! Cine ar îndrăzni să-i acuze pe toţi de superficialitate?!

Rezultatele anchetei oferă şi ele o bună bază de discuţie *serioasă* asupra istoriei autohtone a genului în ultima sută de ani, cu toate precauţiile relativizante pe care le impune partea „uşoară" a *jocului* (şi la care voi reveni puţin mai departe). În egală măsură, e un instantaneu al mentalităţilor critice şi mai larg-literare şi culturale ale momentului, căci răspunsurile vorbesc nu doar despre situaţia romanului românesc, ci şi despre criticii înşişi, despre imaginea pe care o au ei, aici şi acum, asupra secolului. În timp, ele vor căpăta valoarea unui document de epocă, asemeni celor cîteva anchete scriitoriceşti interbelice mai importante, citate astăzi ca preţioase vestigii ale mentalităţilor din epocă. Prin profesiunea participanţilor, ea îşi asigură interesul pentru istoria ideilor şi a gîndirii intelectuale, iar caracterul jurnalistic, de consultare ca-n faţa unui microfon, ca

pentru un reportaj al zilei, le „datează" şi le aduce la numitorul comun al clipei, pe care o exprimă.

Iată ancheta noastră: ea ilustrează *acest* moment, ianuarie 2001. În urmă cu 10 sau 20 de ani, „topul" ar fi arătat altfel, şi nu numai pentru că ar fi lipsit din el cărţile care au apărut şi s-au remarcat de-atunci încoace: perspectiva noastră asupra trecutului a evoluat, uneori substanţial. Traversăm – de altfel – o perioadă de intense remodelări şi reordonări canonice impuse de tranziţia de la modernitate la postmodernitate, cu tot ce înseamnă ea în materie de evoluţie a gusturilor, a conceptelor literare, a viziunii – în genere – asupra lumii. Pe acest fundal mare şi alături de alte episoade care au incitat în ultimii ani la regîndirea trecutului nostru cultural, precum „scandalul" numărului despre Eminescu al revistei **Dilema** sau reformularea *curriculum*-ului şcolar şi introducerea manualelor alternative în liceu, o anchetă precum cea a **Observatorului cultural** adaugă fenomenului, dacă nu direct substanţă explozivă, atunci măcar sare şi piper.

Dislocarea lui Ion şi instituţionalizarea „celuilalt" Sadoveanu

Pe lîngă interesul „sportiv", „competitiv", de care nimeni nu scapă (nici măcar cîrcotaşii: altfel, l-ar ignora!), partea *serioasă* a anchetei developează tendinţe foarte semnificative în atare evoluţie a imaginii criticii asupra romanului românesc şi a criticii înseşi. Unii prozatori „cresc", alţii sînt „în scădere", unele titluri urcă, altele coboară. „Clasicii" primei jumătăţi a secolului se repoziţionează între ei, iar ultimele generaţii literare dau asaltul către vîrf. Firească în metabolismul istoriei culturii, această dinamică e captată acum în *jocul* nostru cu şi despre romane şi romancieri.

În partea superioară a clasamentului, aş zice că marile surprize nu sînt nici cucerirea primului loc de către **Craii de Curtea-Veche**, nici promovarea lui M. Blecher pe un loc 8 pe care programa şcolară nu i

l-a recunoscut pînă acum nici pe departe. Totuşi, Matei Caragiale a fost întotdeauna un autor foarte comentat şi foarte apreciat, susţinut – în plus – de adulatorii „mateini" declaraţi, iar despre Blecher s-a scris din ce în ce mai mult în ultimele decenii, bibliografiile dezbătute în seminarele de literatură din universităţi după 1990 incluzîndu-l. Noutăţile majore aduse de anchetă trebuie considerate cele legate de schimbările de imagine pe care le înregistrează marii romancieri care au dominat secolul la noi: în timp ce campionii modernismului, recte Camil Petrescu şi Hortensia Papadat-Bengescu îşi menţin poziţiile, scad romancierii cu formule mai tradiţionale, şi anume Rebreanu şi Sadoveanu.

E – în primul rînd – dislocat din fruntea ierarhiei **Ion**, considerat pînă nu de mult „roman fondator", marea noastră „construcţie solidă" de gen, „pilon", „fundament" pe care s-a sprijinit întreaga istorie ulterioară a narativităţii autohtone. Rebreanu nu pierde ca autor poziţia premiantului absolut (vezi **Topul romancierilor**, în care beneficiază de suma punctajelor obţinute pentru cele trei mari cărţi ale sale, plus votul solitar acordat de cineva **Gorilei**), dar preţuirea nu se mai duce toată către epopeea ţărănească a „dragostei faţă de pămînt", ci se împarte şi **Pădurii spînzuraţilor**, cu care ne aflăm dintr-o dată de partea structurilor mult mai sofisticate ale psihologiilor abisale şi – tehnic vorbind – ale modernităţii literare. Fără **Ion** în vîrful ei, istoria romanului românesc se va scrie de-acum înainte altfel.

În ce-l priveşte, „moldavul" Sadoveanu, autorul de „romane istorice", „cîntăreţul Ceahlăului" şi al epocii lui Ştefan cel Mare, e împins în plan secund de „celălalt" Sadoveanu, prozatorul rafinat, sofisticat, livresc, mitic din **Utopia cărţii** a lui Nicolae Manolescu şi din **Treptele lumii** a lui Alexandru Paleologu. Schimbarea de imagine propusă de cei doi interpreţi în anii '70 e acum plebiscitată de suta de profesionişti participanţi la anchetă. Cu **Creanga de aur** ca scriere emblematică, Sadoveanu va trebui explicat de-acum altfel în şcoli şi – prin extensie – publicului larg, oricît de dificilă va fi substituirea primei imagini, mult mai „populiste", cu cea de-a doua, mult mai

„încifrate".

Cît despre **Craii...** lui Matei Caragiale, cu toată prețuirea (dar fără adorație „mateină"), el rămîne un cîștigător de conjunctură. Și autorul, și titlul pierd în clasamentele complementare, ceea ce arată că au profitat – pe de o parte – de punctajele mari oferite de susținători, dar – pe de altă parte – și de „risipirea" voturilor între mai multele romane importante scrise de alții. Psihologic vorbind, celor care au optat – de pildă – pentru **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război** le-a venit greu să mai voteze și **Patul lui Procust**, clasat al doilea în „top". Limita de 10 locuri i-a făcut să simtă nevoia de a cuprinde cît mai mulți autori: și un Sadoveanu, și o Hortensie, alături de care Matei Caragiale sigur că merită menționat, și anume... cu unicul său roman, cu ce altceva?!

Postmodernii urcă în „top"

Matei Iliescu pe 15 și **Ingeniosul bine temperat** pe 25, **Orbitor** pe 11 și **Femeia în roșu** pe 23, iar la romancieri – Radu Petrescu pe 13 și Mircea Horia Simionescu pe 18, Cărtărescu pe 8 și Mircea Nedelciu pe 14: sînt clasări care confirmă depășirea etapei de tatonare a postmodernității.

Ea e deja asimilată conceptual de către critica literară și de către învățămîntul universitar și se află în curs de adoptare în manualele de liceu. Numeroși alți autori ai ultimelor decenii au primit puncte în „top", încît imaginea de ansamblu a prozei recente are anvergură, în pofida faptului că ea n-a mers pe linia mai vechilor modele de roman, propunînd structuri surprinzătoare, cîteodată de-a dreptul bulversante, cum e cazul trilogiei lui Mircea Horia Simionescu. Timpul lucrează – însă – în favoarea lor. Comentariile critice care se acumulează, reeditările, asimilarea noilor repere conceptuale ale postmodernității vor face ca principalele cărți ale „tîrgoviștenilor", **Femeia în roșu** a trio-ului Nedelciu-Adriana Babeți-Mircea Mihăieș sau **Compunere cu paralele inegale** a lui Gheorghe Crăciun să fie tot mai clar

percepute drept ceea ce sînt: capodopere ale romanului românesc.

Alţi autori avantajaţi, alţi perdanţi

Tot prin prisma psihologiilor trebuie evaluate şi alte apariţii, respectiv absenţe din anchetă. La destui repondenţi se vede dorinţa de a echilibra referinţele „obligatorii", gen Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu, Marin Preda, cu opţiuni mai personale, care să poată contura personalitatea celor obligaţi de regula jocului să se exprime prin selecţiile severe de cîte 10 titluri. Situaţia a favorizat o serie întreagă de cărţi mai „speciale", atipice, uneori de-a dreptul „exotice", menţionate cîte o dată, maximum de două ori, şi a dezavantajat autori foarte valoroşi, dar care nu s-au impus ferm cu un titlu anume. Deşi aceştia din urmă se bucură de un respect larg şi de aprecieri critice asemenea, n-a mai fost pentru ei loc în anchetă – de la Paul Georgescu, Octavian Paler, Mihai Sin, Radu Mareş, Vasile Andru la Viorel Marineasa, Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Florin Şlapac şi atîţia alţii. Nemaivorbind despre titlurile nedreptăţite ale răsfăţaţilor anchetei: de la – să zicem – **Hanu Ancuţei** şi **Divanul persian** (între nesfîrşitele cărţi memorabile ale lui Sadoveanu), trecînd prin **Intrusul**, **Marele singuratic** sau **Delirul** ale lui Marin Preda şi ajungînd la numeroasele romane ale unor Mircea Horia Simionescu sau Costache Olăreanu se întinde o istorie a romanului românesc invizibilă în anchetă.

Cu gîndul deopotrivă la cele 151 de titluri intrate în „top", ca şi la toate aceste omisiuni, poate că cea mai potrivită încheiere pentru aceste notaţii „după anchetă" ar fi recunoaşterea faptului că, împotriva aprecierilor curente, literatura română are în secolul XX un bilanţ bogat în materie de roman. Pe această cale, s-ar putea să ajungem destul de repede la repunerea în discuţie a ideii conform căreia literatura română ar fi mai ales una „de poeţi". Poate că nu e chiar aşa, poate că nu e numai aşa...

5 PLUS MULTE ALTELE...

Romane româneşti de vîrf apărute după anul 2000, într-o selecţie grăbită, provizorie:

1. Gheorghe Crăciun, **Pupa russa** (2004), neapărat cu complementul din **Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la *Pupa russa* (1993-2000)** (2006)
2. Radu Ţuculescu, **Povestirile mameibătrîne** (2006)
3. Cristian Teodorescu, **Medgidia, oraşul de apoi** (2009)
4. Mircea Cărtărescu, **Orbitor** (2002 şi 2007 – volumele al doilea, **Corpul**, şi al treilea, **Aripa dreaptă**, după un prim volum, **Aripa stîngă**, apărut în 1996)
5. Ion Manolescu, **Derapaj** (2006)

O primă rezervă: n-am putut face rapid o documentare amănunţită, deci vor fi fiind şi scăpări în listele mele, aceasta şi cele care urmează. Apoi, bineînţeles că limita de doar cinci „nominalizări" e prea strîmtă pentru a cuprinde cărţile cele mai merituoase dintr-un întreg deceniu. Mai rău, cu atît de puţine titluri nici nu se poate măcar schiţa un peisaj de epocă. Drept care mă grăbesc să adaug că destule altele le-ar putea lua locul celor deja numite: **Cum se face** de Mircea Horia Simionescu (2002), **Oameni şi umbre, glasuri, tăceri** de Alexandru George (2003 – însă cu o primă versiune comprimată în 1996, sub titlul de asemenea mai scurt **Oameni şi umbre**), **Raport asupra singurătăţii** de Augustin Buzura (2009), **Ecluza** de Radu Mareş (2006), **Zodia scafandrului** de Mircea Nedelciu (2000 – din păcate, neterminat, însă excepţional în secvenţele pe care autorul a apucat să le scrie), **Gerda** de Constantin Stan (2004), **De departe spre aproape** de Mihai Dragolea (2001), Nichita Danilov, **Tălpi. Şotronul** (2004), **Maşa şi**

extraterestrul (2005) şi **Locomotiva Noimann** (2008), **Misterele castelului Solitude** de Daniel Vighi (2005), **Sindromul de panică în Oraşul Luminilor** de Matei Vişniec (2009), **Cartea şoaptelor** de Varujan Vosganian (2009), **Teodosie cel mic** de Răzvan Rădulescu (2006), **Intrarea Soarelui** de Cecilia Ştefănescu (2008), alte romane de Alexandru Sever, Nora Iuga, Ion Vianu, Virgil Duda, Norman Manea, Iolanda Malamen, Ioan Lăcustă, Mircea Pora, Ştefan Agopian, Horia Ursu, Diana Adamek, Dora Pavel, Gabriel Chifu, Florin Toma, Ovidiu Pecican, Andrei Bodiu, Filip Florian, Dan Perşa, Florina Ilis, Ara Şeptilici, Dan Lungu, T.O. Bobe, Florin Lăzărescu, Lucian Dan Teodorovici, Daniela Raţiu, Ioana Nicolaie, Ana Maria Sandu şi – cu siguranţă – alţii (încerc să urmez în aceste liste ordinea „generaţională"). Istoria genului nu va trebui să uite nici romanele scrise de autori de alte etnii şi care scriu în alte limbi decît cea română: după 2000 au apărut – de pildă – **Atemschaukel** de Herta Müller (2009), **Miss Bukarest, Habseligkeiten** şi **Das reiche Mädchen** de Richard Wagner (2001, 2004, 2007), **Die Tür zur hinteren Küche** şi **Das Feld räumen** de Johann Lippet (2000, 2005) etc. etc. etc...

*(răspuns la ancheta **Romanul românesc al deceniului**, în **Adevărul literar şi artistic**, 17 martie 2010)*

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ADDENDA 1:
ŞI POEŢII SCRIU ROMANE

GABRIEL CHIFU.
CRONICA ORAŞULUI F.

Cursiv, incitant, plăcut la lectură, romanul **Unde se odihnesc vulturii** al lui Gabriel Chifu (Editura Eminescu, 1987) oferă mai mult decît mica surpriză a trecerii unui poet la proză. Asemenea „oscilaţii" între genurile literare sînt – de altfel – firești în cazul scriitorilor adevăraţi. Se pot oare găsi printre numele mari mulţi autori care să se fi exprimat „unilateral", vreau să spun în cîte un singur gen? La o privire atentă, s-ar observa că atîtea dintre clişeele cărora le-au căzut aceia prizonieri provin tocmai dintr-o unilaterală decupare a operei lor de către istoria literară. Perspectivele cuprinzătoare, apte să cuprindă şi zonele ignorate, ar restitui „moştenirii" lor literare complexitatea sau – măcar – ar spori-o. Fenomenul acestor „încălcări teritoriale" e şi mai evident în jumătatea noastră de secol, în care personalităţile simt nevoia exprimării multilaterale, ca într-o „holografie" a spiritului creator. Împotrivirea cu care pomenitele „oscilaţii" se mai confruntă cînd şi cînd dovedeşte o anumită – să-i spun eufemistic – tenace obtuzitate categorială (ce e X, poet sau prozator? Dar Y, prozator sau critic? Publicist ori studinte în drept? Să se decidă odată!)...

Întorcîndu-mă la subiect: după patru volume de versuri, Gabriel Chifu se decide – dimpotrivă – să iasă din „genul său" şi publică roman. Opţiune justificată de rezultat: cartea are valoare şi se plasează pe o poziţie bună între mai recentele experienţe ale prozei noastre. Beneficiind de un atent control auctorial la toate etajele textului, elaborată minuţios, prin coordoanrea unui mare număr de date, se

înfăţişează – la urmă – ca o construcţie complexă, cu semnificaţii bogate, neliniştitoare.

Totul se desfăşoară în prezentul imediat, cu multe detalii „în priză directă". E – însă – un prezent înşelător, ascunzînd mai multe rînduri de referinţe simbolice, livreşti, culturale. Cheia celui dintîi e aşezată de la început la vedere: personajul principal se numeşte Cristian Mireanu, ceea ce trimite la ideea unui destin „cristic", fie şi sub un deghizament „laic" (după cum ne spune patronismul). Şi într-adevăr, semnele în acest sens nu întîrzie să apară. Mai întîi, eroului i se înfăţişează o „Golgotă" încorporată simbolic în sentinţa doctorului Liviu... Gorgota: petele care i s-au ivit pe trup ar fi semnele unei boli gravissime. În atare situaţie, Mireanu are teribile mustrări de conştiinţă la gîndul că şi-a irosit pînă acum tinereţile în uşurătate, într-un ieftin comerţ cu pleceri şi sentimente („Mi-am dat seama că trăisem zadarnic", va spune mai tîrziu – p. 61), şi hotărăşte – sub spectrul morţii (crede el) iminente – să recupereze urgent terenul pierdut. Drept pentru care îşi impune dacă nu un deca–, atunci măcar un tetralog. „Să facă o călătorie pînă în oraşul părinţilor lui, să-i redescopere. Să muncească, să făurească ceva durabil – să încerce să scrie o carte. Să-şi apropie calea prieteniei. [...] Şi să cunoască iubirea!" (p. 42). Să observăm deocamdată încă un detaliu, şi anume că reacţia de şoc, "îngrozită" a lui Cristian în faţa doctorului ar justifica la o adică şi substituirea de consoane („lichide", le zic lingviştii) din numele acestuia din urmă: nefericitul pacient se comportă de parcă le-ar fi văzut – nici mai mult nici mai puţin – pe Gorgonele din poveste! Ce se cuvinte reţinut de aici, ca şi din tabla de legi de adineaori, nu e vreun sobru miez mitologic, ci – din contră – aspectul afişat-parodic. Întins asupra întregului roman, el nu iartă niciuna din pateticele zbuciumări ale personajelor, dezvăluindu-le sistematic ridicolul.

Deriziunea astfel instaurată asupra lumii din carte are trăsături speciale şi merită descrisă. Sensul ei trebuie căutat la nivelul vocii naratoare, căreia i se datorează. În partitura acestei voci de amestecă o

instanţă auctorială nu tocmai dispusă să treacă neobservată. Intervine mereu cu scurte precizări, adaosuri, comentarii, de obicei maliţioase, de un umor sec, disimulat. Iat-o încă de la prima pagină: după ce ni-l descrisese pe Cristian folosind o comparaţie şi ni-l arătase cum „Îşi roteşte încet privirea prin încăpere", „vocea" deschide o paranteză de caracterizare a respectivei priviri: „o altă comparaţie ne obligă s-o luăm şi pe ea în seamă: aidoma unui general privind cîmpul de luptă" (p. 5). Un asemenea tratament aplicat personajelor le dă ceva din calitatea unor păpuşi cu sfori, cărora autorul le-ar putea – de pildă – cere, dacă vrea (şi vrea la p. 72-81), să răspundă într-o lungă notă de subsol la o anchetă cu o singură întrebare („Şi ele, evident, răspund, fiindcă niciodată personajele nu refuză o dorinţă a propriului lor autor" – p. 72). Alteori, „vocea" poate să mimeze umilinţa în faţa monştrilor sacri („unde sînt perfect regizatele întreruperi ale conversaţiei şi ale acţiunii din romanele neasemuite ale maeştrilor de odinioară!" – p. 55), poate să joace „farsa neputinţei" („Noi nu avem puterea s-o facem. Noi nu ştim decît să transcriem. Martori mărunţi, scribi resemnaţi şi fideli" – p. 87) sau să braveze în sens invers („îşi arogă puteri supraomeneşti de cutreierător prin timpul şi prin sufletul personajelor" – p. 92; notez tot în această paranteză că apar – ca la p. 98 şi 93 – şi pasaje metextuale inutile, multiplicînd un şablon cu circulaţie în literatura ultimilor ani). Atari „trufii" auctoriale, care împing romanul înspre zonele prozei ironice şi satirice, se aplică totuşi unei materii privite nu doar cu detaşare. Abia aici se află apreciabila particularitate a vocii naratoare. Gabriel Chifu a reuşit să găsească un ton subtil, cu o „reţetă" solicitînd dozaje fine: persiflator, dar şi secret-înţelegător, ambele atitudini aflîndu-se absorbite în poza superiorităţii consemnative. Drept urmare, nivelul ironic al cărţii nu-l elimină pe acela „serios". Nefiind în nici un caz un roman grav, **Unde se odihnesc vulturii** nu e nici unul pur parodic: relativizînd totul, producînd efecte de distanţare, şi amuzante, şi pline de tîlc, ironia naratoare nu anulează dramele reale ale acestei lumi, care răzbat din

spatele parodiei, comicului, grotescului şi caricaturii şi compun treptat un tablou de speţă realistă, impresionant în felul său.

E o „picătură" (ca să mă păstrez între ramele metaforei de dinainte) de mediu provincial, agitat de orgolii intelectuale şi sfîşiat de drame bovarice. Ne aflăm în oraşul F., pe mal de fluviu, în mijlocul unui grup pitoresc de personaje, mai vechi ori mai noi „aspiranţi la gloria literară" (p. 73): Sebastian Osiac, „cronicarul-poet al oraşului F." (p. 49), ziaristul local Har(alambie) Stănescu şi impetuoşii tineri Silvia Munteanu, Ioan Hariton, Andrei Priboieni, Radu Sticlaru zis Serafim, obsedaţi cu toţii de figura de guru provincial a bătrînului profesor Giurgea. Rataţi gata sau în perspectivă, ei îşi creează reciproc iluzia participării la o intensă „viaţă intelectuală". Şi totuşi, în ciuda faptului că se vede caricaturizată, aşezată sub lupa grotescului, această faună pseudo-culturală îşi păstrează dreptul de a trăi dramatic. Osiac, Hariton şi ceilalţi sînt – sigur că da – nişte farseuri, însă unii împinşi la asta de soartă, de sentinţa provincialismului, nişte – în fond şi la urma urmei – amărîţi pentru care ridicolul aspiraţiilor estetico-filozofice (poate că recunoscut – în secret – ca atare) e unica şansă de sustragere din ritumurile ucigător de leneşe ale micului oraş. Galeria de pesonaje a lui Gabriel Chifu ilustrează de fapt condiţia marginalităţii, cu toată problematica ei neocolită de tragism. În paginile romanului capătă consistenţă literară un tip universal.

Revin la discuţia asupra cifrurilor simbolice şi livreşti. Dacă cel biblic ne trimitea la modelul cărţii generice, următoarele coboară succesiv scara particularului, trecînd pe lîngă o referinţă de autoritate în materie de dramatisme sufleteşti şi apropiindu-se de concretul vieţii din oraşul F. Autoritatea e Dostoievski, citat într-unul din cele două motto-uri (al doilea e din Rilke) şi în două locuri în roman: „Vorbeşti aidoma personajelor lui Dostoievski, eşti neverosimil, prietene", îi spune Har Stănescu lui Cristian (p. 79), pentru ca mai tîrziu Gorgota să-l pomenească pe Ivan Karamazov. În felul persiflator, parodic al cărţii sîntem astfel îndemnaţi să vedem în doctorul frămîntat de remuşcări un Ivan şi în purificatul Cristian un Aleoşa!... În sfîrşit,

ultimul cifru sugerează un posibil plan de referinţe reale al spaţiului descris: ştiind că autorul e actualmente redactor la revista „Ramuri" şi constatînd de la început că între reperele culturale ale protagonistului se numără „poezia [...] lui Marin Sorescu" şi „cartea despre Valéry a lui Marius Ghica" (p. 7), cititorul îşi poate face o idee despre eventualul prototip al urbei din carte. Consumatorii de roman din Craiova vor fi înţelegînd şi mai multe. Eu-unul mă limitez la a observa că legendarul Giurgea, care-i fascinează pe junii aspiranţi, e prezentat în termeni amintind parcă de ceva: înţelept retras într-un trai simplu şi auster, cunoscător de germană, latină şi greacă veche, cu cărţi publicate după 1970 ş.a.m.d. (cf. p. 73 – 7). În creionarea acestui personaj, prins şi el în plasa ironică a textului, îmi place să văd un gest de distanţare faţă de anumite excese grecizante, etimologiste şi filozofarde, cu atît mai curajos cu cît – dacă nu greşesc – ele conţin şi o „penitenţă" e autorului în legătură cu precedenta sa carte, **Lamura** (1983). În roman sînt ironizate de cîteva ori versuri „filozofice" complet lipsite de umor, amintind maniera de acolo (la p. 72, 73, 131-2, 195, 220), şi e „dezamorsat" pînă şi simbolul „lamurii", atît de preţuit cu cîţiva ani în urmă. Privind traseul evoluţiei lui Gabriel Chifu, **Unde se odihnesc vulturii** reprezintă o benefică reîntoarcere la echilibrul dintre gravitate şi ironie pe care-l descoperise în cel de-al treilea volum de versuri, **O interpretare a purgatoriului** (1982).

În regula jocului din **Unde se odihnesc vulturii** intră şi necontenita deconspirare autoreferenţială, favorizată de intrarea lui Mireanu într-un cerc de oameni care scriu şi discută literatură. Dealtfel, cartea începută de acela conform angajamentului din „teatralog" e un roman parabolic inspirat chiar din imediata apropiere (despre Har Stănescu notează pe o foaie: „mi-ar putea folosi drept model pentru personajul saltimabancul din romanul meu" – p. 64). În pagină vor apare eşantioane din manuscris, din reportajele lui Osiac sau din scrisorile lui Har Stănescu (autoexilat undeva prin ţară), într-o plăcută regie a textelor în text şi a altor procedee apropiate, de felul deturnării realului în fictiv şi invers, ori al excursurilor livreşti şi eseistice, mereu în tonalitatea ironică iniţială. Pe această cale sînt

strecurate o serie de atenţionări asupra obligativităţii de a citit cartea ţinînd cont de cifrurile ei: de exemplu, o „notă a autorului" (p. 161-2) transcrie tabloul asemănărilor dintre ficţiunea lui Jules Verne şi realitatea misiunii spaţiale „Apollo-8" (Joyce întocmise cîndva un tabel al corespondenţelor dintre **Odiseea** şi **Ulysses**...); sau, în alt loc, Cristian dovedeşte „o formă de trăire mimetică, imposibilitatea de a fi natural, autentic" (p. 189), căci, ca şi Gorgota, vrea să imite literatura (v.p. 196 şi 207); se emite o sentinţă ironică la adresa „retrăirii" miturilor (p. 198); pentru ca la urmă vocea auctorială să declare: „Credem în conceptul (literar) al realităţii-palimpsest" (p. 233). Nu e nevoie să comentez. La un moment dat (p. 223) se anunţă alegerea titlului (excesiv de simbolic, în trecere fie spus). Tot acolo sînt date şi altele posibile (**Călătoria**, **Călătorie spre depărtarea dinăuntru**, **Cronica oraşului F.** ş.a.), cu concesia că „Dacă există cineva care preferă unul din aceste proiecte de titlu, are, desigur, libertatea să-l folosească" (*Ibid.*). Autorul oferind posibilitatea, am uzat de ea în consecinţă, după cum se vede în titlu articolului de faţă.

Pe scurt despre finalul romanului, unde Gabriel Chifu alege o soluţie epică ingenioasă, amuzantă, crudă în subtext. Eşuînd în planurile sale, Cristian îşi dă seama că totul a fost o eroare, distruge manuscrisul romanului său şi „vraja" se rupe: îi reapar petele de pe corp şi se închide astfel paranteza tentativei sale de a-şi depăşi condiţia. Are apoi o ultimă şi spectaculoasă revelaţie: că superficialitatea de dinainte era forma lui de a fi profund! („eu eram «profund», dică eram eu însumi, la început, cînd eram «superficial», aş putea zice că superficialitatea era profunzimea mea, era stratul meu autentic, acesta era tiparul adevărat al firii mele" – p. 235). Dincolo de caricatură trebuie citită sentinţa definitivă la adresa lui Mireanu şi a colegilor săi de suferinţă.

Într-o utopică bibliotecă a personajelor prozei actuale, cele din **Unde se odihnesc vulturii** (sau **Cronica oraşului F.**) ar ocupa locuri confortabile, undeva între – să zicem – junii furioşi din romanul Adinei Kenereş, **Îngereasa cu pălărie verde**, şi micul Sebastian Pop din **Marea amărăciune** a lui Ioan Groşan...

MIRCEA CĂRTĂRESCU
ENCICLOPEDIA: DESPRE ZMEI ŞI NU NUMAI

Inclasabilele

Cartea cea mai frumoasă, cea mai specială, cea mai „fără de pereche" apărută în 2003 în literatura română e **Enciclopedia zmeilor** a lui Mircea Cărtărescu (Editura Humanitas, cu ilustraţii de Tudor Banuş).

N-am nici o ezitare s-o spun: revărsare de fantezie livrescă şi parodică, încîntătoare capodoperă ludică, **Enciclopedia...** aparţine paradoxalei categorii (căci despre imposibilitatea înserierii e vorba, de fapt!) a scrierilor inclasabile, precum **Alice în Ţara minunilor** şi **Prin oglindă** ale lui Lewis Carroll, **Cartea pisicilor anecdotice** (improvizez o traducere pentru intraductibilul titlu **The Book of Practical Cats**) a lui T.S. Eliot sau, la noi, **Amintirile din copilărie** ale lui Ion Creangă şi **Cărţile cu Apolodor** ale lui Gellu Naum. Tipologia standard a genurilor şi speciilor li se aplică greu sau deloc. Popularitatea lui Lewis Carroll ori a lui Creangă se datorează încadrării la „literatura pentru copii", însă e de mult limpede că asemenea scrieri se citesc şi de către maturi, lor şi nu puberilor dezvăluindu-li-se rafinamentul lor voluptuos, provocator – la extrem – de vertijuri estetice. La urma urmei, ce sînt **Alice...** şi **Amintirile...**?: un fel de romane, da!, dar şi altceva decît „simple" romane. Dar **Cartea pisicilor...** şi cele **cu Apolodor**?: poezie, „cicluri lirice", „romane în versuri", dar şi mai mult decît „simplă" poezie; decît – adică – cele mai complicate formule de poezie „doar pentru maturi", aş adăuga cu un anume tîlc, cu care am putea avansa către o... definiţie!

Biblia unei lumi de zmei

Cu un asemenea titlu, cartea lui Cărtărescu îşi arogă – cum altfel?! – un aer de elaboraţie savantă: o „enciclopedie" fiind (însă, cu excepţia autorului, trebuie să folosim ghilimele atunci cînd o invocăm!), ea are o compoziţie riguroasă, tratîndu-şi subiectul sistematic, în secţiuni şi capitole care ordonează materia. **Prefaţa**, semnată cu modestie „Autorul" (sau – poate – cu orgoliul secret al majusculei generice, demiurgice?!), adoptă şi ea stilistica genului: e evocat punctul de pornire al cercetării, prima întîlnire cu zmeul, „fiinţa căreia i-am dedicat apoi întreaga mea carieră şi putere de muncă" (p. 5). „Lucrarea" apare caracterizată în frazele-tip ale introducerilor la tratatele ştiinţifice: „Rodul acestei cercetări modeste şi pline de abnegaţie este **Enciclopedia zmeilor**, lucrare unică în felul ei, în care pentru prima dată străvechea specie inteligentă care a făcut concurenţă, vreme de milenii, omului este prezentată multidisciplinar, în toată grandoarea şi sub toate aspectele ei. Realitatea biologică, economică, socială, culturală, lingvistică şi comportamentală a numeroaselor rase ale speciei zmeieşti formează obiectul primei părţi a lucrării" ş.a.m.d. (p. 5-6). Pentru ca în final să li se aducă mulţumirile rituale „celor care m-au susţinut şi m-au încurajat, mi-au dat sfaturi şi m-au criticat necruţător în perioada în care am scris această carte", inclusiv „unui grup unit şi decis de zmei" (p. 6), patru la număr, care ar fi revizuit manuscrisul! Peste tot, neascuns – apetitul binecunoscut al lui Cărtărescu pentru jongleria ironică şi parodică, în horă fiind prinse mai multe straturi semnificante, de la cel strict lingvistic la referinţele ştiinţifice, culturale şi de orice fel, ca în exemplul enumeraţiei din pomelnicul mulţumirilor, unde – între alţii – le sînt aduse omagii următorilor: „bunei mele soţii Alsacia şi cumnatei mele Lorena" (iată pusă la lucru geografia!), „părintelui Calinic de la schitul Prescura" (ironie la adresa Bisericii Ortodoxe), „doamnei Elena Vrîncioaia" (basmele româneşti!) sau „colectivului de cercetători ştiinţifici de la The Special Research Institute of the South-

Eastern Tzandarey" (citadelele savante Nord-americane şi toponimia bărăgăneană!) (*Ibid.*)...

Ce conţine efectiv cartea? Prima jumătate, intitulată **Universul**, e ocupată de **Enciclopedia...** propriu-zisă: „universul" zmeilor sistematizat în unsprezece capitole – **Anatomie, Rase şi varietăţi, Geografie, Istorie, Arme, Ocupaţii şi unelte, Economie, Civilizaţie, Limbă, Ştiinţe, Arte şi literatură.** În schimb Partea a II-a, **Poveştile**, cuprinde zece istorii cu zmei, însă nu preluate din folclorul preexistent, cum pretinde „Autorul" în **Prefaţă** (ar fi vorba despre „un vestit ciclu epic din literatura zmeiască originală, intitulat **Zurba Inelară a lui Meer-Tscha**, descifrat de noi la capătul unei munci de peste patru ani" – *Ibid.*, unde coincidenţa sonoră dintre Meer-Tscha şi Mircea nu e cîtuşi de puţin întîmplătoare!), ci – desigur – inventate de Cărtărescu (păstrînd – obligatoriu – distincţia dintre cei doi). Titlurile merită iarăşi citate toate, căci spun ele însele mult despre inventivitatea epico-parodică pe care o ilustrează: **Povestea lui Lobo şi a lui Fofo, feciorii zmeului zmeelor, Povestea micuţei poete Vasiliska, Povestea spionului Bombas, Povestea lui Astor, puiul zmeului de văgăună, Povestea doftorului Chung, Zurba lui Zurbalan, zmăul din Quatr'a, Povestea Animicştiutorului, Povestea lui Ding-Ding, programatoarea, Povestea lui Zumm, muma zmeilor** şi **Povestea Maestrului Cornichonn, cîinele de zmeu.** Una mai seducătoare decît cealaltă, **Poveştile** sînt imposibil de ierarhizat (favorita mea rămîne – totuşi! – cea cu micuţa poetă Vasiliska, zmeoaica „înnebunită de frumuseţe" care va ajunge să vadă „ceea ce noi toţi, zmei şi oameni, căutăm şi vom căuta întotdeauna: limpedea, gingaşa, transparenta şi nesfîrşita Lumină"... – p. 108).

Analiza detaliată fie şi a unei singure pagini din carte, cu tropismele supraaglomerate şi cu sumedenia de referinţe parodice, s-ar întinde imprevizibil. Să rezumi ansamblul e – vai! – de-a dreptul imposibil. Luîndu-şi jocul în serios, ceea ce presupune dezvoltarea – am văzut – sistematică a temei pe portativul unui haz enorm, Cărtărescu reinventează lumea sub chipuri zmeieşti, construind, cu

pornire de la substratul folcloric, al basmelor autohtone, o mitologie *sui generis*. Cartea urcă treptat către această semnificaţie parabolică maximală, totalizantă, care ajunge să trezească fiori pe cît de mult stîrnise amuzamentul: pe canavaua poveştilor cu monstruoasele şi în acelaşi timp simpaticele fiinţe supranaturale se desenează – în fond – o parabolă a lumii, o nouă **Geneză**. Într-adevăr, jocul e serios, iar miza – enormă: nu numai despre zmei, ci şi despre noi, oamenii, despre viaţa, istoria, gîndirea şi imaginarul nostru se vorbeşte în **Enciclopedia...** lui Cărtărescu, ca într-o nouă **Biblie**; parodică, dar – totuşi! – **Biblie**...

Puţină sursologie

Nu e pentru prima oară că autorul nostru (nu „Autorul") îşi etalează înclinaţia către sensurile totalizante: cosmogoniile l-au atras dintotdeauna şi le-a pastişat în mai multe rînduri în poemele sale, şi-a intitulat un volum de versuri chiar aşa, **Totul**, şi lucrează la un soi de „enciclopedie" a fiinţei, a psihicului, a imaginarului în trilogia sa romanescă **Orbitor** (cu două volume din trei apărute). Un fel de „cosmogonie" parodică fusese şi **Levantul**, parabola lumii crescînd acolo într-un topos pe jumătate real, cu istorie ştiută, pe jumătate fabulos, proiecţie a fanteziei cărtăresciene. Încît „tratatul" consacrat zmeilor, atît de diferit de celelalte scrieri prin aspectul său de bestiariu medieval, folclorizant şi encliclopedist, e legat – de fapt – de ele prin fire multiple.

Sînt şi alte – nu puţine – puncte de contact cu titlurile anterioare, dincolo de aspectul (cum i-am spus:) totalizant. Teme, motive, imagini din cărţile mai vechi revin în **Enciclopedie...** Începînd cu debutul **Prefeţei**, unde înfăţişarea primului zmeu văzut vreodată de „Autor" aminteşte puternic spectacolul zoomorf din nuvela **REM** (în volumul **Visul/Nostalgia**), ca şi, măcar prin stilistica descriptivă, fluturii şi alte creaturi din – de pildă – **Travesti** sau alte proiecţii onirice din prozele mai vechi ori mai recente: „Cînd, acum mai bine de două decenii, pe

cînd eram un tînăr jurnalist amator, am asistat la momentul emoţionant al expunerii, în centrul marii săli frigorifice, special amenajate, de la The Pennsylvanian Institute for Unreliable Studies (PIUS), a unui enorm bloc de gheaţă în care se străvedea o siluetă monstruoasă, am ştiut că drumul vieţii mele este decis. M-am apropiat atunci cu sfială şi imensă curiozitate de cristalul din care emana frig şi ceaţă. Fiinţa încleştată-n interior nu semăna cu nimic din ce poţi vedea pe pămînt, deşi zîmbetul cam nătîng îi dădea un straniu aer uman. Dar cele zece coarne care-i ţîşneau din ţeasta masivă, penajul care-i ieşea din operculele din dosul urechilor şi mai ales şirul formidabil de solzi care-i tiveau coloana vertebrală, din creştet pînă la coada vag reptilină, îi dădeau aspectul fantastic al unei creaturi dantești. Creatura era împlătoşată şi avea la brîu un formidabil iatagan de oţel, pe lama căruia se înşirau un fel de rune. În pumnul cu patru degete dotate cu gheare încă mai strîngea un buzdugan ce trebuie să fi cîntărit cîteva tone" (p. 5).

Şi: rimată în sonuri paşoptiste, istoria din **Zurba lui Zurbalan** stă în prelungirea directă a **Levantului**; în alte poveşti revin jocurile de copii de felul celor din **Mendebilul**, **REM** sau **Travesti**; etc. etc. etc.

Dincolo de referinţele la alte cărţi ale lui Cărtărescu, s-ar mai putea aminti: prefaţa jucat-ingenuă a „Autorului" **Bibliografiei generale** a lui Mircea Horia Simionescu, probabil scrierea autohtonă cu care **Enciclopedia zmeilor** se înrudeşte cel mai îndeaproape, chiar dacă... de departe!; apoi, comentariul critic parodic de la finalul **Femeii în roşu**, romanul trio-ului Mircea Nedelciu-Adriana Babeţi-Mircea Mihăieş, la care ar putea trimite „extrasele" similare – delicioase! – de pe coperta a IV-a a opului de acum, „preluate" din **Ziarul de decembrie**, **Die Unterwelt Dimanche**, **Quatr'a Telegraph**, **Omenirea Mare** şi **Curierul de ambe specii**!; ş. – iarăşi – a.m.d. În genere, aspectul livresc şi parodic dezlănţuit al cărţii tinde să nu lase „nevizitat" nimic din istoria literaturii, locale ori universale. Autorul **Totului** nu se putea dezminţi tocmai cînd s-a apucat să compună o „enciclopedie", un „tratat" – nu-i aşa? – exhaustiv!

Carte-obiect & hermeneutică

Ediţie de lux, în format mare, cu coperţi cartonate şi pe hîrtie cretată, presărată cu desenele extraordinare ale lui Tudor Banuş (care a prins spiritul cărţii şi a fantazat la rîndul său, detaliind acolo unde textul n-o mai făcea şi plăsmuind acolo unde a simţit nevoia s-o facă, rezultatul fiind o pseudo-mitologie parodică pornită – de astă dată – de la variantele desenate ale bestiariilor medievale), machetată spectaculos şi meticulos de acelaşi admirabil grafician, **Enciclopedia zmeilor** e şi o splendidă carte-obiect, aşa cum textul lui Mircea Cărtărescu merita.

Restul va fi hermeneutică: fiindcă minunatul roman fantezist (inclasabil, dar – pînă la urmă – roman!) va face să curgă în timp multă cerneală interpretativă, asemeni celor mai sofisticate şi misterioase (capod)opere ale literaturii...

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ANDREI BODIU. UNIVERSITATEA ŞI ROMANUL

Lui Andrei Bodiu, unul dintre poeţii de prim plan ai postmodernităţii româneşti, munca la universitate i-a făcut bine: l-a stimulat, dacă nu l-a chiar obligat să se diversifice.

Pînă în 1989 publicase doar versuri. După căderea regimului comunist, în 1990, participă la fondarea filologiei de la Braşov, astfel încît, la cursuri şi seminare, devine – aşa-zicînd – critic şi istoric literar practicant. Pe de altă parte, grupul de tineri scriitori din care face parte fondează revista **Interval**, în care semnează cu toţii articole şi eseuri. Se înscrie la doctorat şi lucrează la o teză despre poezia recentă. Roadele acestei noi profesionalizări „metaliterare" nu vor întîrzia să apară. Începînd din anul 2000, publică un şir respectabil de volume de gen: **Direcţia optzeci în poezia română** (teza), o micromonografie Mircea Cărtărescu, o reinterpretare tematistă a prozei paşoptiste, un studiu despre Coşbuc. Între timp, invitat să colaboreze la săptămînalul bucureştean **Observator cultural**, scrie sistematic cronici de poezie, impunîndu-se ca unul dintre cei mai serioşi analişti actuali ai genului. Cînd publică versuri (după două volume în 1994 şi 1995, revine în 2000 cu **Scene pe viaţă şi pe moarte**), nu se abate de la formula iniţială a decupajelor simple, asumat-"naive" de realitate cotidiană, personaje şi situaţii fixate în notaţii scurte, ironice, sarcastice, adeseori cu impresionante sugestii de profunzime. Dincolo de text, chipul poetului a ajuns – însă – să fie dublat de cel al criticului şi eseistului.

Etapa următoare e proza. De neoprit, autorul nostru îşi continuă expansiunea şi produce acest roman-surpriză. Îşi exersase la un moment dat abilităţile narative în jurnalul călătoriei pe care a făcut-o de-a lungul şi de-a latul Europei, într-un tren plin cu scriitori, în cadrul

unui proiect german (**Jurnalexpress Europa 2000**, 2001). Se remarca imediat acuitatea observației și scriitura incisivă, în ritm rapid. Mai demult, în prima parte a anilor '90, participase și la scrierea unui *policier* colectiv parodic. Cariera universitară n-a jucat nici un rol în atari exerciții, dar... vine la rînd ideea cărții de față: un roman care se petrece chiar în universitate, la Brașov. Și – prin extensie – în jurul instituției, în întregul oraș, în România actuală. Punctul de pornire – sau „sursa de inspirație" – e limpede ca lumina zilei: cartea n-ar fi fost scrisă dacă Andrei Bodiu n-ar fi făcut carieră didactică. Exploatați mai întîi pe latură critică și istorico-literară, în limbaje specializate, anii de catedră îi oferă acum o materie bogată ca experiență de viață.

Proză – așadar – „de inspirație autobiografică": autorul scrie ce-a trăit! Doar viața fiecăruia dintre noi e un roman, nu-i așa?! De la un punct încolo, cititorul își dă seama că textul „reflectă" destul de fidel realitatea. Se fac – de pildă – frecvente referiri la liderii politici ai țării, sub nume ușor de „decriptat", ca-ntr-un roman „cu cheie": narațiunea petrecîndu-se în ultimii ani, pînă la începutul lui 2004, președinte e Ilișescu (în loc de Ion Iliescu), succesor al lui Costinescu (Emil Constantinescu), iar rivalul lor naționalist e Achim Cotor (Corneliu Vadim Tudor); prim-ministru – Aurel Tănase (Adrian Năstase); primar al Clujului – Prunar (Gheorghe Funar). Numele sînt stîlcite foarte puțin, cît să fie și recognoscibile, și comice. În pagină sînt captate o mulțime de detalii din istoria noastră recentă, din viața cotidiană a perioadei, senzația fiind peste tot de transcriere rapidă, aproape neprelucrată. În portretistica din mediul universitar intră – probabil – mai multă ficțiune. Galeria e variată, ilustrînd o tipologie largă, schițată fără complezențe. Dimpotrivă, tușele sînt acide, bătînd către satiră și caricatură. Totuși, autorul nu e „rău" pînă la capăt cu nici unul dintre „eroii" săi. Paginile au un umor sec, dar umor, nu sarcasm, nu cinism. Ca *insider*, cronicarul vieții universitare îi descrie „universul" deopotrivă cu exigență și cu înțelegere.

Întîrziind încă o clipă asupra acestei descrieri strict „mimetice" a cărții (în sens aristotelic), e de remarcat aspectul – similar celui din

poezie – de simplitate a notației. Propozițiile, scurte, evită complicațiile stilistice, au o spontaneitate rezultată din „oglindirea" vieții: romanul nu face altceva decît să urmărească traseele personajelor de acasă la facultate, de la decanat la rectorat, de la cămin la cafeneaua cu acces în Internet ș.a.m.d. Alteori dictează, vag-„proustian", memoria, furnizoare a unor scene tot recent, din ultimii ani, evocate pe principiul declanșator al gustului de „madlenă". Psihologismul e – însă – conținut, amintirile sînt concise, „comportamentiste". Lipsește „analiza", ca și problematizarea, dezvoltările speculative, „eseismul". Narațiunea își menține *d'a capo al fine* aspectul ingenuu, fie că e atribuită direct protagonistului, la persoana întîi, fie că trece la a treia (dar nu omniscientă, Băncescu rămînînd pe post de personaj-„reflector" al acțiunii).

Cel mai frapant lucru care contrazice diagnosticul spontaneității e abundența referințelor culturale. Replicile dăscălimii și ale studențimii sînt împănate cu nume și titluri literare, muzicale, cinematografice, cu citate, aluzii, parafraze. Prima explicație a acestei sarabande livrești e mediul filologic, în care atari jocuri țin de codul profesional: cînd lectura îți este meserie, pomenești scriitori și cărți la fel de firesc cum respiri. Dar mai e și altceva: un sens „intertextual" mai general, pe care va trebui să-l căutăm nu în materia epică a romanului, ci la nivelul concepției, al construcției, al autorului, adică. Fiindcă simplitatea, caracterul improvizatoric, transcrierea directă sînt – evident – aparențe. Ca și poetul Bodiu, prozatorul omonim își disimulează dexteritatea de scriitor care a optat în bună cunoștință de cauză pentru retoricile „autenticității", și anume în varianta notațiilor „sărace" („poveriste"). De fapt, firele poveștii sînt răsucite cu mare atenție, cu alternanțe savante de planuri narative, de secvențe prezente și *flash*-uri retrospective. Pe nesimțite, acumularea de banalități cotidiene conduce la momente de intensitate emoțională surprinzătoare, cu atît mai tușante. Cu alte cuvinte, autorul își construiește cartea ca orice postmodern care se respectă, calculîndu-și expert efectele. Referința culturală cheie e David Lodge, pe care aflăm

undeva că Liviu Tudose îl citeşte: sîntem în zona aceleiaşi reţete de literatură „academică", în care mediul universitar devine o oglindă a lumii; a aceleiaşi scrieturi multistratificate, care absoarbe procedee sofisticate într-un stil cursiv, plăcut, accesibil, cu ironie şi umor cît cuprinde.

Pînă la urmă, în roman se va contura o imagine extraordinar de bogată, de savuroasă şi – pe de altă parte – impresionantă a României contemporane, a „tranziţiei" postcomuniste. Spuneam că în text sînt captate o mulţime de amănunte „din viaţă", din realitatea acestor ani. Fiecare personaj are micile lui istorii, rude, cunoştinţe, vecini, la rîndul lor cu poveşti „ale tranziţiei": tineri şi bătrîni, ajunşi sau amăriţi, profitori plini de ei şi pensionari trişti, securişti transformaţi în afacerişti prosperi şi oameni cumsecade dar săraci, torţionari şi victime, părinţi şi copii, bunici, logodnici, miri, o veritabilă comedie umană, foarte hazlie la nivel comportamental şi de limbaj, dar crîncenă în fond. Fără să mai înmulţesc exemplele (se pot da nenumărate), e de-ajuns să o amintesc pe studenta Alina Popovici („studenta Alina" din poemul omonim?! – vezi **Scene pe viaţă şi pe moarte**), neresemnată la ideea că o va înghiţi viaţa ternă de profesoară, cine ştie unde prin ţară, ţintind mereu mai sus, deocamdată la o slujbă de secretară la filiala unei firme de telefonie mobilă (cu un preţ: devine amanta şefuleţului local, fost – fireşte! – securist), dar mereu cu gîndul la emigrare („Plec. Sigur plec"), visul ei utopic fiind Australia sau Noua Zeelandă, o insulă în Pacific... Tabloul de ansamblu ne pune în faţă – reiau termenul – o oglindă în care aş spune că se reflectă ieşirea grăbită, haotică, tulbure a României din marea drama postbelică a regimului comunist. Titlul cărţii, **Bulevardul Eroilor**, adresa la care se găseşte în Braşov corpul T al Universităţii, în care funcţionează filologia, aşezat în frontispiciu ca antifrază ironică, are şi partea lui de adevăr: aşa cum sînt, personajele lui Bodiu şi ale lumii noastre chiar sînt „eroii" sau urmaşii nevinovaţi ai acestei istorii nenorocite, pe care autorul ne îndeamnă s-o lăsăm în urmă cu un zîmbet amar.

Viziunea lui are această calitate: într-o atmosferă încă înclinată spre negativism, spre evaluările sumbre („românii sînt...", „România este..."), viermuiala deloc senină din carte duce efectiv către ceva, către un liman. Mesaj amestecat, trist, însă esenţialmente optimist, pe care-l vedem transparent într-o scenă scurtă, memorabilă: în tren, Mircea Bănceu şi soţia lui, Mara, sînt spectatorii unei femei între două vîrste care le ţine un discurs indignat de ce se întîmplă în ţară: totul e rău, era mai bine „înainte", pe vremea lui Ceauşescu, despre care are amintiri „duioase". Doar că pe parcurs auditorii află că femeii şi familiei ei le merge foarte bine şi acum, mai bine decît „înainte", cînd oricum se descurcau frumuşel, ceea ce n-o împiedică să blesteme: „Lua-o-ar naiba de democraţie, cu Ţapu' şi cu ţărăniştii"! Apoi Mircea şi Mara rămîn singuri în compartiment şi cel dintîi, narator în exerciţiul funcţiunii, notează, simplu, sec: „«Ce bine că l-au împuşcat pe Ceauşescu!», a spus Mara şi m-a prins de mînă"...

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ADDENDA 2:
ŞI CRITICII SCRIU ROMANE

MIHAI ZAMFIR.
IARNA AMOROASĂ A UNUI DOCUMENTARIST

De la **Proza poetică românească în secolul XIX** (1971) şi pînă la **Formele liricii portugheze** (1986), cărţile lui Mihai Zamfir au oferit – dincolo de subiectele tratate – imaginea unui intelectual rasat, excelent specialist al anumitor „subdomenii" culturale, de o temeinică erudiţie şi de o fină inteligenţă, lucrînd calm, metodic, nu fără oarece pedanterie. Se constituise din toate aceste caracteristici o „mască" a sobrei performanţe literare. Aparenţă tulburată – totuşi – de unele avînturi ale perioadelor sintactice, în ale căror volute se putea ghici un anume patetism disimulat, un sentimentalism deghizat în ceremonie, o timiditate refulată. Cît despre utopia „rece" a investigaţiilor „exhaustive", se putea bănui – la urma urmei – că ea ascunde pasiuni de o mai... ridicată „temperatură"! Complexă, imaginea în cauză ne vorbea despre un intelectual sigur pe sine şi în acelaşi timp retractil, interiorizat, ocrotindu-şi – poate – sensibilitatea vulnerabilă.

Acest „portret de autor" e fericit completat de romanul (sau microromanul) **Poveste de iarnă** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987). Patetismul iese la iveală, vălurile sentimentalismului cad: avem în faţă o istorie amoroasă, totală şi – ce să-i faci! – nefericită. Drama o trăieşte un erou cult şi timid, inteligent şi retractil, patetic în sinea lui dar stîngace în comportament. Coincidenţă! Mihai Zamfir găseşte astfel o cale prin care să poată lumina „faţa ascunsă" a personalităţii sale (sau „imaginea ascunsă", ca să reiau titlul cărţii pe care i-a consacrat-o lui Proust). Gest el însuşi dramatic, de prea

dureroasă deconspirare, într-atît încît autorul va fi simţit nevoia de – măcar – niscaiva trucuri protectoare. Le-a ales pe acelea în măsură să probeze „distanţarea" faţă de personajul lăsat pradă suferinţelor sufleteşti: a adoptat persoana a III-a narativă, afectînd prin ea o privire din exterior, de martor, nu lipsită de apetit ironic; şi a introdus un capitol în care se face o „lectură" sarcastică a întregii poveşti. Nu-i vorbă că unghiul persoanei terţe se confundă mereu (minus capitolul tocmai-pomenit) cu perspectiva protagonistului şi că – pe de altă parte – sarcasmul e atribuit unui personaj prezentat mai întîi în tonuri... sarcastice... Aceste minime precauţii o dată luate, Mihai Zamfir şi-a compus micul roman cu fineţe proustiano-holbaniană, dîndu-i o aură de fină tristeţe.

Prezent în pagină cu numele său de familie, Stere (ceea ce ar putea fi în intenţie o primă marcă de distanţare ironică; abia după jumătatea romanului vom afla că se numeşte şi Mircea), protagonistul e un bărbat de treizeci şi opt spre treizeci şi nouă de ani, titrat în franceză, intelectual de foarte bună condiţie dar inadaptabil la pragmatismul existenţei cotidiene şi, drept urmare, refugiat în anonimatul unui birou de Documentare şi Statistică (cu situare simbolică: „aflat la subsol"! – p. 9). În „Bucureştii sfîrşitului de noiembrie" (**Ibid.**), „la începutul anilor '80" (p. 23), romanistul documentarist e îndrăgostit (începutul se consumase „în urmă cu două luni" – p. 20) şi vine iarna... Îi este cît se poate de clar că n-are parte de reciprocitate – dar speră. Blonda Adriana, de douăzeci şi opt spre douăzeci şi nouă de ani, cu aceleaşi studii universitare ca şi el, duce o viaţă mondenă, în medii boeme şi uşor (sau mai mult!) snoabe, la care Stere nu are acces. Ea îi pare o „zeiţă" (p. 21) şi îl acceptă cu oarecare regularitate, dar cu capricii, jucîndu-l pe bietul curtezan pe degete. Îl primeşte la ea acasă, beau ceai (eventual cu puţin rom cubanez) sau alte licori şi cîteodată fac amor, în funcţie de dispoziţia ei („Adriana ştie de fiecare dată, încă de la început, cum se desfăşura seara şi conduce acţiunea cu o mînă nevăzută" – p. 26). Pînă la urmă, o dată cu sfîrşitul iernii, „Adriana închide un capitol în viteză, aşa cum l-a început" (p. 112) şi-l lasă pe

Stere disperat, neconsolat, pînă acolo încît „propria sa moarte i-a devenit complet indiferentă" (p. 126). Răsturnarea sarcastică a poveştii se petrece în capitolul V (sînt cu totul şapte...), singurul în care vocea naratoare îşi întrerupe relatarea şi apar transcrise pagini „din însemnările lui Niki" (p. 83). E vorba despre fratele mai mic al lui Stere, boem din lumea Adrianei, regizor la Animafilm, „artist" cu proiecte multe şi realizări puţine, semidoct fudul („Am ajuns, o spun cu mîndrie, la suficientă experienţă pentru ca să-mi dau seama de valoarea practică a unei cărţi doar după o răsfoire de cîteva minute. De aceea, am exclus pentru totdeauna din lecturile mele filozofia [...], ca şi poezia" etc. – p. 84). Niki surprinsese o întîlnire a lui Mircea cu Adriana şi, intuind „idila", s-a apucat să scrie în vederea unui scenariu de film despre „tribulaţiile bietului meu frate" (p. 83), pe care-l mai numeşte, cu doza de cruzime necesară, „intelectualul ratat Mircea" (p. 85). În textul său, datele poveştii suferă transpoziţii importante: camaraderia (dacă nu mai mult) pe care Adriana i-o arată lui Mircea se transformă în variantă a comportamentului ei de *„collectionneuse"* (! – p. 91), de fostă aspirantă (de două ori!) la Institutul de teatru (cf.p. 92); beatitudinea „transfiguratoare" a sentimentului lui Stere lasă locul exactităţii crude a datelor „obiective" (Adriana „s-a cam trecut, după gustul meu, ca majoritatea blondelor", notează Niki – p. 90); şi aşa mai departe. Cinismul perspectivei îi permite mezinului să aprecieze, spre sfîrşitul însemnărilor sale, că „aventura" lui Mircea e o „poveste de mîna a treia", din care nu poate ieşi decît „un scenariu de mîna a treia" (p. 108). Verdict lipsit de orice echivoc!

Apelînd la toate aceste date de recuzită melodramatică, Mihai Zamfir a simţit că trebuie să le proiecteze în planuri mai profunde de semnificaţie pentru a le „salva" în ordine estetică. Şi a făcut-o prin construirea unor bogate reţele de sugestii risipite în text, sub presiunea cărora contururile personajelor şi ale idilei se „modifică". Există – mai întîi – o serie de semnale care complică opoziţia simplă dintre cei doi parteneri („seriosul" şi „frivola"). „Reuşeşti să rămîi mereu în umbră, Adriana!", zice la un moment dat Stere (p. 42), dînd expresie senzaţiei

lui că femeia are, asemeni Otiliei lui G. Călinescu, o „enigmă". Adriana tocmai povestise un episod din copilărie, legat de afecţiunea stranie, aproape incestuoasă pe care i-o purtase fratele ei Ion, mort apoi într-un accident. Reamintită în faţa lui Stere, relaţia poate fi interpretată ca o anticipare, ca un „cifru" al deznodămîntului, căci, la un mod simbolic, Ion îi „seamănă" statisticianului: e interiorizat, rupt de jocurile copiilor, studios, genialoid, pasiunea (sau cum altfel să-i spun?) pentru Adriana fiind singura ieşire din cercul închis al existenţei lui. Stere declanşase confesiunea spunînd: „Datorită lui Niki tu ştii aproape totul despre mine. Fratele sau sora sînt ambasadorii noştri involuntari. [...] Eşti legat fără să-ţi dai seama de cadoul pe care Dumnezeu ţi l-a făcut fără să te întrebe" (p. 38). Aplicată lui Niki, ideea îl lecuieşte de schematismul personajului superficial – şi, într-adevăr, însemnările lui vor împleti cinismele aculturale cu observaţii psihologice extrem de pătrunzătoare. Iar dacă se aplică Adrianei, cugetarea lui Stere transformă episodul din copilărie într-o „machetă" a existenţei ei în general şi a relaţiei actuale în mod special, provocîndu-i conştiinţa unei dramatice fatalităţi. După cum se vede, destinele celor patru – Adriana, Ion, Mircea şi Niki Stere – intră într-un interesant joc de raportări. În aceeaşi ordine de idei, intervin în ecuaţie şi alte personaje: tatăl Adrianei şi mama lui Stere. Cel dintîi încercase un „transfer" de personalitate asupra lui Ion şi a rămas pentru Adriana o imagine emblematică a constrîngerii, răsfrîntă probabil – prin dublă refracţie! – şi asupra partenerului actual, pe care îl domină în „compensaţie". Sentimente de inconfort şi „frică" are şi Stere în faţa mamei sale, dar din alte motive: vede în ea perspectiva decrepitudinii („Sînt la fel de înalţi şi de ososi. Privindu-şi mama, fiul se vede bătrîn şi în travesti, ca pentru o piesă dubioasă" – p. 18-19). Dacă adaug şi faptul că Adriana îi apare ca o imagine a trecutului său („Eşti colega mea, am terminat aceeaşi facultate, la zece ani distanţă, prin tine mă leg de propria mea tinereţe pierdută" – p. 31), atunci constatăm că – teoretic vorbind – Stere „călătoreşte în timp", căutîndu-şi identitatea în trecut şi în viitor, regretînd ce a fost şi

speriat de ce va să vie, neştiind cum să reacţioneze dinaintea acestei devălmăşii temporale aduse la numitorul comun al clipei. Chiar îi spune Adrianei că ea este „prezentul meu perpetuu!" (p. 31) – şi merită consemnat detaliul că romanul e narat la prezent, timpul gramatical şi real în care eroul stă prins...

În sfîrşit, o altă reţea de sugestii care atacă melodrama e aceea a referinţelor livreşti. Ele n-au scăpat comentatorilor de pînă acum ai cărţii. Cînd înţelege că legătura cu Adriana s-a încheiat, Stere îşi caută refugiu în literatură: lansează un apel teribil – „Scriitori ai lumii, veniţi-mi în ajutor!" (p. 114) –, se gîndeşte la Werther, Adolphe şi la personajele lui Henry James (**Ibid.**), compară Bucureştiul cu Londra lui Dickens şi cu Parisul din **Notre-Dame...** (p. 117), deşi îşi dă seama că „Nici o carte n-o să mă ajute să treacă timpul pînă mîine" (p. 116). De-a lungul romanului se fac trimiteri numeroase şi foarte variate, de la Balzac (p. 29) la Huysmans (p. 136), trecînd prin – de pildă – poeţii Eminescu şi Reverdy, prozatorii Emily Brontë şi Anton Holban (cartea e dedicată memoriei acestuia) ori regizorul de film Antonioni (v.p. 5, 81, 108, 140). Voi insista doar asupra a două dintre ele, în ideea că o analiză a tuturora ar putea conduce la concluzii suprinzătoare. Neobservată a rămas referinţa din titlu, care e preluat după Shakespeare. Fără similitudini prea apropiate, era vorba în **The Winter's Tale** despre „transferuri" (fiica era ca o „statuie" a mamei dispărute!) şi a „ispăşirii" de păcate (tatăl provocase indirect – şi fusese marcat de moartea soţiei şi a fiului)... Cealaltă trimitere e la Camil Petrescu. În comentariile lor la **Poveste de iarnă**, Nicolae Manolescu şi Marian Papahagi (în **România literară** nr. 26/1987 şi **Tribuna** nr. 31/1987) au făcut legătura cu **Patul lui Procust**: cel dintîi l-a comparat pe Niki cu Fred Vasilescu, iar cel de-al doilea pe Stere cu Ladima. Însă nici unuia nu i-au atras atenţia aceste amănunte din însemnările lui Niki: el se referă de două ori la eroină ca la „Adriana T." (p. 90) şi compară uşa de la apartamentul ei cu o „uşă de garsonieră camilpetresciană, evocînd mai acut decît orice Bucureştiul interbelic" (p. 97). Doamna T., prin urmare! „Camilpetresciană"! Nu e

o simplă aluzie aruncată din mers: căci şi în **Patul lui Procust** există un bărbat insistent, care o caută mereu pe doamna în cauză, înfiinţîndu-se la ea acasă, pasionat dar stîngace în gesturile lui de îndrăgostit, ba chiar – acolo – cu fizic respingător, acceptat totuşi ca amant pentru o vreme, după care va fi îndepărtat definitiv. E acel „D." din scrierile doamnei T. Strecurînd în pagină trimiterea la romanul lui Camil Petrescu, Mihai Zamfir oferă Adrianei sale un spor („intertextual"!) de complexitate psihologică, preluat de la eroina interbelică. În asemenea momente, ca la ridicarea pînzei din fundal, se zăreşte preţ de cîteva clipe forfota din culise, unde se edifică structura nevăzută a spectacolului.

Altfel, pe scenă se derulează graţioasa dramă camerală, proustiano-holbaniano-camilpetresciană...

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MARIN MINCU.
JURNALE, SCRISORI ŞI-UN NARATOR

1.

Cu înţelegere sau cu ironie, împinsă cîteodată foarte departe, cei care au comentat scrierile lui Marin Mincu n-au omis să sublinieze orgoliul său nemăsurat, deseori iritant, simpatic în fond. N-au făcut omisiunea nici cînd a fost vorba despre... romancierul Mincu, autorul neprevăzutului **Intermezzo** (Editura Albatros, Bucureşti, 1984, cu o prezentare pe ultima copertă de Cornel Moraru). Schimbînd iarăşi genul literar şi debutînd în materie de proză, autorul nostru nu şi-a schimbat şi năravul, venind mai apoi cu trufaşe precizări privind „laboratorul de creaţie": „trebuie să spun că am publicat acest roman după multe tatonări, răscolit de întrebări şi ros de îndoieli, cum nu mi s-a întîmplat în general cînd mai publicasem poezie sau critică; deci era la mijloc nu o ambiţie, ci un pariu dur cu mine însumi, o spaimă aproape metafizică să nu depăşesc pragul *vîrstei de romancier* fără să public Romanul" (interviu de Tania Radu, în **Flacăra**, nr. 33/1985, p. 9). Romanul – cu majusculă! Scris – obligatoriu! – pe „pragul" predestinat, exact atunci şi nu altcîndva, căci – spune Marin Mincu – „există superstiţia cunoscută a celor patruzeci de ani; înainte de acest barem, se spune că un romancier nu a *trăit* destul ca să nu artificializeze, iar *după*, apare destul de improbabilă trezirea vocaţiei de romancier, cea mai complexă şi cea mai dificilă între celelalte manifestări literare. Dar eu m-am salvat: am publicat romanul la timp!" (**Ibid.**). Autorul fiind deja salvat, ar fi poate cazul – înainte de orice altceva – să salvăm şi celelalte genuri literare, aşezate acum la poalele speciei romanului, însă în favoarea cărora n-ar fi de mirare să-l vedem pe Marin Mincu însuşi pledînd, cu alte ocazii: poezia – gen

suprem, cum spuneau cei vechi; critica – sinteză a literaturii. Revenind la roman şi discutînd situaţia criticilor români de ieri şi de azi care au „comis" atare întreprindere (Ibrăileanu, Călinescu etc.), Marin Mincu vorbeşte despre o „reacţie polemică" şi despre faptul că „dincolo de o necesitate artistică stringentă (în absenţa căreia nu ar fi posibil actul scrierii romanului), criticul ştie ce face şi nu se lasă traversat de emfatice ambiţii scriitoriceşti" (**Ibid.**). Pe lîngă minunata polemică împotriva „emfazei", să reţinem modelul creator la care Marin Mincu aderă: acela al autorului care dublează „inspiraţia" cu un atent control critic, implicarea cu detaşarea. Model socotit superior şi esenţial pentru proza naţională, ilustrat şi de alţi romancieri de răscruce, cum sînt Camil Petrescu şi Nicolae Breban: „În mod hotărît, romanul românesc începe să existe cu adevărat abia atunci cînd îşi impune să răspundă rigorilor unui program" (**Ibid.**). Autor al „epocii experimentaliste", cum singur o numeşte, Marin Mincu afirmă că romancierul ei „nu mai recurge la o singură modalitate narativă; el schimbă continuu perspectivele şi registrele spre a fi mereu în miezul realului şi a reuşi să-l absoarbă în discursul său. Pulverizarea perspectivei narative are o justificare precisă; astfel, sondajele devin paradigmatice, capătă adîncime apropiindu-se de rezultatele poesiei" (**Idem**, p. 15). Surprinzător pentru un romancier cu program şi mai ales pentru un critic-teoretician, Marin Mincu reuşeşte să se şi contrazică într-un punct, pledînd pentru „eul dictatorial" presupus de scriitura tip jurnal, situaţie binişor opusă – parcă – „pulverizării" tocmai invocate. Una peste alta, cu exagerări, scăpări şi fără nici un strop de emfază, e de reţinut modelul creator în cauză. Susţinîndu-l, Marin Mincu se raliază şi el eforturilor unei întregi – şi mai tinere – generaţii literare.

2.

Intermezzo se deschide cu **Un început posibil de roman** şi se închide cu **Un posibil sfîrşit de roman**: scurte capitole (de nouă şi respectiv şapte pagini) susţinute de o voce naratoare emancipată,

încrezută chiar, cultivată şi ironică. Începutul pendulează între două maniere narative: una strict descriptivă, „obiectuală", reluare a scriiturii de tip *nouveau roman*; şi alta colocvială, adresare către „iubiţii cetitori", cu miza pe efectul deconspirării convenţiei romaneşti. Cele două maniere se împletesc continuu, într-un joc isteţ de perspective, gata-gata să se suprapună: în aceeaşi clipă cînd „privim" cutare detaliu din cadru ni se şi face cu ochiul şi frazele devin în acest fel relative, obligîndu-ne să le citim în funcţie de poziţia lor în text şi de contextul cultural pe care îl actualizează. Un pasaj: „el îşi ia tacticos ţigara de foi între degetele mîinii drepte, caută ceva pe masă, da, o brichetă (ţigara se stinsese între timp cum era şi firesc cu atîta lipsă de acţiune); aprinde chiştocul ce-i rămăsese, trage aer în piept adînc, aruncînd fumul apoi în cercuri rare (ştiţi, sînt puţini indivizi care reuşesc această scamatorie: aproape că aş ieşi din colţul meu să-l întreb cum face, să mă înveţe şi pe mine jocul ăsta cu cercurile de fum: ce, eu nu fac atîtea pentru el? de ce numai naratorul să-l înveţe pe personaj cum să se comporte, de ce să nu fie şi invers [...]), acum se mişcă puţin printre cărţi (nu se îmbracă în costumul lui Monte Cristo, nici în cel al lui Sherlock Holmes; nu se înarmează cu un pistol înzestrat cu *silenziatore*) mai trage un fum, se îndreaptă iar spre scrinul florentin" etc. (p. 13). Jocul e amuzant pînă la un punct („lipsa de acţiune" aminteşte anunţul lui Paul Georgescu din **Mai mult ca perfectul**: „iepica se poticneşte"!), dincolo de care devine superfluu: cele nouă pagini de prolog curg destul de greoi şi „inovaţiile" textuale (inclusiv desenul inabil al unei fotografii despre care vine vorba) au mai degrabă un aer *déjà-vu*, supărător în primul rînd din cauza afectării acelei voci naratoare, convinse – pare-se – de propria-i originalitate. Situaţia se va schimba sensibil la final – şi voi arăta la timpul potrivit cum şi de ce. Să adaug deocamdată că mai apar de-a lungul cărţii o „Notă la romanul ce se scrie" (p. 43), mai multe pasaje susţinute de „Vocea naratorului" (p. 115-116, 193, 231-232, 248-249, 360-361) şi altele de către „Vocea lectorială" (p. 120-121, 193, 430). Au toate aceleaşi defecte ca şi „începutul posibil" şi s-ar fi

putut foarte bine şi fără ele. Singura lor „calitate" e că oferă clipe de respiro între secvenţele cărţii.

Corpul romanului îl constituie lungi extrase din fluxul unor jurnale, întretăiate de cîteva scrisori. Cu excepţia unui grup dinspre final (p. 426-430), acestea din urmă, în număr mic şi „subţirele", cîntăresc prea puţin în economia romanului, deşi de la ele se porneşte. Personajul descris în preambulul cărţii scoate din acel scrin (poate chiar negru!) o casetă cu scrisori şi începe să le (re)citească, operaţie pe care o face şi naratorul („ce să fac, mă resemnez, citesc şi eu" – p. 14). O primă curiozitate şi o scăpare inadmisibilă, care ar fi fost atît de uşor de corectat, o constituie faptul că, după ce sîntem pregătiţi pentru un „roman epistolar", ni se oferă unul jurnalier. Personajul citeşte, din cîte ni se spun în prolog, nişte scrisori şi ceea ce transcrie naratorul sînt nişte... jurnale! Două la număr: un jurnal al lui M., personajul respectiv, şi unul al lui A., colegă de facultate, iubită şi apoi şi soţie. Extrasele din cele două texte alternează cu oarecare regularitate, întîiul rămînînd totuşi „textul-pilot" al cărţii. Împărţirea pe voci şi jurnale, cu subtitlurile de rigoare, aminteşte procedeul din trilogia lui Dos Passos.

Întreg acest tir încrucişat are drept rezultat conturarea a două personaje interesante. Şi M. şi A. se cred „deosebiţi", destinaţi unor experienţe ieşite din comun şi unor succese pe măsura înzestrării lor „excepţionale". Despre amîndoi aflăm tot felul de lucruri, pe mai multe filiere: opinii ale unuia despre celălalt şi – firește – despre ei înşişi, deopotrivă în planul prezentului lor studenţesc (la filologie) şi în cel al copilăriei şi adolescenţei trecute. M. (Martin) notează de multe ori pasaje memorialistice, în timp ce din jurnalul lui A. (Aurora Barnea, numită de toată lumea Aura), între începutul şi sfîrşitul datînd din perioada studenţiei, sînt transcrise însemnările anilor de liceu. Încă de la 14 ani (în 1959), A. e stăpînită de un veritabil complex al „victoriei". Relaţiile cu colegii şi colegele de şcoală şi de cartier, cu „idolii" în care vede posibilul amor al vieţii ei (*sic!*), apoi antrenamentele de patinaj artistic şi tot ce ţine de anturajul sportiv

intră într-un fel de „viziune" a existenţei ca simplă competiţie: victorii şi înfrîngeri, etape către împlinirea unui destin înalt, singular... Amuzant pe multe pagini, jurnalul adolescentei A. împleteşte stilul exaltat, metaforic şi simbolist specific vîrstei cu contabilitatea strictă a evenimentelor zilei (gen: „M-am împăcat cu Fredy, iată şi acest vis atît de depărtat realizat. Ce bine-mi pare! Azi am făcut 4 ore de gheaţă şi mă simt mai bine ca oricînd" etc. – p. 114). Pe măsura trecerii timpului, evoluţia ei se oglindeşte în temperarea treptată a agresivităţii scriiturii, tot mai fluidă, abstractă, „poetizantă" (gen: „Nu puteam fi ca voi. Ca să pot rezista, m-am fardat mai mult ca voi. Eu eram altceva. N-am coborît în voi decît atîta cît să vă cunosc" etc. – p. 359). Asta în timp ce comportamentul fetei – consemnat în jurnalul lui M. – capătă, prin compensaţie, o anume doză de siguranţă de sine, mascînd atît cît se poate deziluzia descoperirii unei distanţe între ideal şi realitate.

Nici M. nu-şi deschide prea mult jurnalul, menţinut la înregistrarea efortului său benedictin întru asimilarea intensivă a fondului cultural şi – ca urmare – exprimarea marelui său talent literar. Paradoxul e că amîndoi, deşi au intenţia de a oferi jurnale ale unor fiinţe de excepţie, se păstrează fără voie pe o linie comună şi, în loc să apară ca individualităţi irepetabile, devin tipuri: adolescenta veşnic patetică, pierdută după idealuri vaporoase, respectiv junele veleitar (filolog), tînjind după celebritate... M. mai cu seamă e victima unui puternic complex de superioritate: îşi tratează de sus colegii şi profesorii (drept pentru care A. ajunge să scrie în jurnal: „În lumea noastră ceea ce eşti tu se cheamă geniu. Providenţă divină, dacă eşti, ajută-l să se realizeze!" – *sic!* – p. 349), are impresia că n-are nimic de învăţat de la nimeni şi adoptă poza lecturii continue, în timp ce alţii se bucură de plăcerile prea-mărunte ale studenţiei („«Ce faci Martine? Nu mergi la dans?» «Nu. Mai am de citit trei volume şi termin.»" – *sic!* – p. 369; altădată M. declară: „n-am timp, trebuie să citesc"! – p. 173). Tip „dur", nu e de mirare că-i place Jack London (cf. p. 25-27). Altfel, îşi alege destul de grijuliu lecturile şi preferă să noteze în jurnal despre Barthes şi Eco. Incomod, obraznic, uneori cinic, M. e destul de greu

de suportat. Mai mereu teatral fără voie, își închipuie la un moment dat drept *alter ego* pe... Mephisto!: „Parcă cineva mă atrage spre oglindă. Le întorc spatele celorlalți, ce așteptau să închin cu ei, mă apropii de oglindă, ridic paharul: «Noroc, Mephisto!». Poate că o clipă i-am zărit imaginea în oglindă, dar repede, fulgerător de repede, s-a estompat. A rămas doar chipul crispat al unui ins macerat de o caznă interioară teribilă. Era chipul meu" (*sic!* – p. 31).

3.

M. dezvoltă în jurnalul lui două teme centrale: amorul și literatura. Practică, de altfel, în privința ambelor un soi de „exhibiționism" adolescentin, la limita ridicolului. Încă în formare în materie de bun gust, preferă stilul amorului senzațional („rîde cu dinții albi mușcînd aerul, vine către mine, îmi ia mîinile mi le așază pe față, mi le sărută cu ochii, mă privește intens, își acoperă ochii cu mîinile mele; e decisă, mi le coboară pe gît, mi le strînge pe lujerul gîtului, «omoară-mă», șoptește cald; eu cad în mijlocul străzii ca un epileptic" etc.! – p. 28), pozează în flegmatic și cinic, întoarce una-două spatele „admiratoarelor" disperate. Cînd și cînd, pare să se dezvăluie drept inapt erotic, ceea ce ar explica multe! („Nu îmi face plăcere, dar o posed din orgoliu"! – p. 85). De cîteva ori, plonjează în plin comic involuntar, ca într-o mărturisire de felul: „Ce performanță! Azi am făcut o oră de amor cu A., vorbind la telefon în același timp. Mă surprind urmărindu-mă intrigat de această nouă ipostază"!! (p. 175). În ce privește literatura, M. i se dedică fără ezitare, citind tot timpul (aproape că e de mirare cînd mai găsește timp să scrie în jurnal!). Are idei despre tot autorul trecut ori prezent, dovedind o lăudabilă sete de cultură, cu aceeași rezervă ca și la amor: gustul încă nefixat. Ceea ce-l face – de pildă – să respingă simplist teoria lui Camus din **Mitul lui Sisif** (p. 20-21) sau să emită impresii de o banalitate iremediabilă despre pictură (p. 128). S-a înțeles deja că M. face figură de adept hotărît al modernității literare, al celor mai noi cuceriri teoretice, al

textualismului (să fi proiectat M. Mincu asupra lui regretele sale privind propriile-i începuturi, altfel „orientate"?!). Pînă acolo încît sacrifică orice pe altarul noii critici şi întrerupe actul erotic: „mă ridic fără un cuvînt, mă îmbrac, plec la Bibliotecă, am de citit Roland Barthes" (p. 121)! Bibliotecă, într-adevăr, cu B mare! Şi nici măcar nu apăruse la acea vreme **Fragments d'un discours amoureux**! Simpatic în asemenea momente, M. e alteori cu adevărat profund şi reuşeşte bune personaje de jurnal, cu idei şi cu fineţuri de scriitură (v.p. 24, 55, 87-88, atîtea altele; la p. 364-367, e bună „nuvela" fantastică derulată pe mai puţin de trei pagini, în maniera ambiguă a lui Mircea Horia Simionescu, la limita dintre seriozitate şi (auto)ironie, cînd într-o parte, cînd în cealaltă). Curios că nivelul banalităţii e atins mai ales în pasaje „teoretice", tocmai acolo, junele ştudinte pierzîndu-se în aridităţi de limbaj. Ca să-l raportez la un posibil model al genului, e încă departe de amestecul perfect reuşit de Radu Petrescu între notaţia despre existenţa cotidiană şi meditaţia asupra literaturii. Reuşit se dovedeşte şi planul rememorărilor, cu cîteva bune scene din copilărie (mai ales episodul „percheziţiei" năstruşnicului copil – p. 336-338) şi cu indicarea unei surse a comportamentului său ulterior: „această veghe maternă, această formă de implantare a unui complex de superioritate în faţa celorlalţi, pe care mama mea mi l-a impus în mod cît se poate de natural" (p. 77). M. transcrie şi cîteva pagini „dintr-un jurnal în versuri regăsit" (p. 237-247), de calitate, fluxuri lirice expresioniste, informe, intense. Poezia, proza (jurnalul) şi critica (consideraţiile despre literatură din jurnal) intră – aşadar – toate în compoziţia ambiţioasă din **Intermezzo**.

Jurnalul lui A. ilustrează aceleaşi două teme, cu precizarea că literatura substituie treptat sportul: adolescenta de 14-15 ani se visează mare campioană de patinaj, se închipuie dansînd victorioasă pe gheaţa orbitoare şi zdrobindu-şi adversarii. După ce abandonează antrenamentele (va descoperi ceva mai tîrziu compensaţia muntelui, a ascensiunilor alpiniste!), se dedică poeziei şi ajunge la filologie,

trecînd prin stadiul *kitsch* al cenaclismului patetizant („Pot spune fără greşeală că cenaclul literar mi-a deschis ochii în viaţă. [...] Azi l-am comemorat pe Sadoveanu. A fost cred un vis, acea căldură cu care i-au evocat viaţa, opera marelui maestru şi cînd au povestit scene cînd s-au întîlnit cu el şi au discutat. Toţi s-au solidarizat ca să arate ataşamentul lor faţă de acest Ceahlău al literaturii noastre" etc.! – p. 228). Şi în cîmpul celei dintîi teme principale, amorul, se petrece o substituire importantă pentru evoluţia psihologiei lui A.: după şirul de „pasiuni" liceale consumate în căutarea „idealului" (îl numeşte convenţional „Arthur" şi îi adresează scrisori semnate „Zuluf"! – p. 307-316, 402-403), se devotează lui M., suportîndu-i cu oarecare doză de masochism toate capriciile (se defulează într-o notă de jurnal: „Oh, cît aş fi vrut să dau cu el de-a azvîrlita, aşa m-a enervat cu pretenţiile lui de savant atotştiutor" – p. 299!). Rezultă o imagine vag parodică a „cuplului infernal". Defectul cel mai mare al celor două jurnale rămîne lungimea excesivă. De la o vreme, totul e deja spus şi romanul nu face decît să reia mereu aceleaşi lucruri, în alte formulări. Împrejurarea afectează nu numai ultimele porţiuni din carte, ci şi pe cele dintîi, creînd impresia globală de diluare.

4.

Un plan important al romanului e cel autoreferenţial. Jurnalul lui M. conţine multe pasaje despre ideea de jurnal şi de roman, ivite de-a lungul divagaţiilor personajului despre literatură, dar valabile (şi) pentru **Intermezzo**. Asupra vieţii şi textului, realităţii şi ficţiunii M. nu încearcă să mediteze. Ironizează însemnele în care a îngheţat viaţa cutărei familii presupus nobile („papirusuri, blazoane, sceptre, coroane, diplome, inscripţii, medalii, fibule, firmane, devize, decrete, tiare, turbane, steme, sigilii, signature pe tot felul de documente, în toate limbile evropeneşti şi asiatice, mă rog, toată limfa aristocratică a rasei sale de principi înnăscuţi, scursă în praful terfeloagelor" – p. 23), însă revine de nenumărate ori asupra situaţiei: evocă împrejurările în

care a ajuns la un început de conştiinţă a scrisului constatînd că textul poate deveni real, „autentic" (reluare – în fond – a mitului Galateei – p. 88-89), constată că povestirea devine autonomă, eliberîndu-se de legătura cu adevărul faptelor ei (p. 281-282), descoperă că „limbajul este insuficient spre a exprima ceea ce eu am mai autentic" (p. 283), insistă asupra avantajelor jurnalului („Fragmentarismul jurnalului este poate cea mai apropiată formă de discursul nud. Între spaţiile dintre cioburile discursului rupt de imprevizibilitatea notaţiilor încerc să recuperez intervalele realului" – p. 292), se îndoieşte iarăşi de autenticitatea paginii scrise („Mă străduiesc să prind *autenticul*, dar acesta se estompează numai ce l-am privit; pînă să scriu despre el, deja s-a creat o prăpastie între ceea ce cred că am văzut şi ceea ce vreau să scrijelez pe suprafaţa albă a coalei" – p. 317) şi face dintr-o întîmplare din copilărie o frumoasă parabolă a oglinzii şi a textului, care ar merita o analiză separată (p. 405-406).

Asemenea atitudine programatică prelungeşte în practica (dacă „practică" o putem numi!) romanescă teoria autenticităţii pe care Marin Mincu o expune, polemic faţă de „romanul mimetic", convenţional, care „simulează încă o falsă iluzie a vieţii prin intermediul unor mijloace epuizate de aproape un secol" (din acelaşi interviu citat la început). Scriitura de tipul jurnalului ar fi o şansă de recuperare a autenticităţii: „nu pot să mai accept iluzia *mimesis*-ului romanesc practicat de alţii cu disimulată ingenuitate. «Sinceritatea» jurnalului se află în implicarea în scriitură a eului narant". **Intermezzo** ne arată că ideile lui M. Mincu din 1984-1985 le avea M. încă din jurul lui 1960. Într-o miercuri, acesta din urmă notase: „Vine Alain Robbe Grillet la o întîlnire cu studenţii şi vorbeşte despre «noul roman»; noi mai facem biografie şi amintiri din copilărie în romanele ce se scriu precum **Groapa**, **Morometii** şi **Desculţ**. Bine că mai există şi **Patul lui Procust** şi **Bietul Ioanide**" (p. 332). Lîngă falsitatea prozei, M. crede – cum am văzut – ca şi M. Mincu de astăzi în şansa fragmentarismului notelor de jurnal (v. şi p. 160, 362-363 etc.).

O posibilă cheie pentru **Intermezzo** este pasajul despre **Memoires**

d'un fou, pagini autobiografice ale lui Flaubert, „materie primă" pentru **Educaţia sentimentală** (cf.p. 369-371). M. se regăseşte în acel „text de o *autenticitate* extraordinară" (p. 371), semnalizînd faptul că **Intermezzo** poate fi interpretat ca o **Educaţie sentimentală** rămasă la stadiul eboşelor „autenticiste" (vezi şi aluzia de la p. 415). Speculaţie interesantă, în urma căreia se poate ajunge la o discuţie despre raportul dintre proza tradiţională şi cea a secolului XX, cu deschidere spre evoluţia de ansamblu a artelor moderne.

Alt punct de interes al romanului l-ar fi putut constitui ambiguizarea raporturilor tradiţionale din cîmpul narativ, cele dintre autor, narator, personaj şi cititor. Sînt cîteva – dar prea palide – sugestii pe această linie: naratorul s-ar putea substitui personajului şi viceversa („mai bine mă substitui lui, îl distrug, îl scot din text, dar este la fel de posibil să mă distrugă el pe mine" etc. – p. 15), un pasaj al „Vocii naratorului" e scris chiar din perspectiva lui M. (p. 193), o rocadă s-ar putea face şi între personaj şi cititor („...personajul meu nu are nici o aptitudine, nici o calitate; este chiar omul fără calităţi care mai poate fi numit şi cititor" – p. 436), după cum e imposibil ca iniţiala M. să fi fost aleasă la întîmplare de către autorul M.M.! La acest punct se pot face obiecţii serioase romanului. În timp ce contestă şi ironizează „romanul mimetic", Marin Mincu scrie o carte care aproape „obligă" la interpretări „mimetice" prin insistenţa referirilor la persoane şi situaţii reale: cenaclul „Junimea" al filologiei bucureştene, Paul Cornel Chitic (p. 48), cursul lui Vianu (descris după un şablon depăşit – p. 89-90), Marin Preda (p. 121, 122-127), G. Alboiu şi G. Ivaşcu (p. 122), Ion Alexandru (Ion Alexandru (p. 131), Călinescu (p. 167-169), poeta G.M. şi poetul N.S. (p. 276-277), Adriana Bittel (p. 323), Nina Cassian (p. 364), profesoara de universală V.C. (p. 386), la Paris Eugen Ionescu („nea Jenică"! – p. 429) şi V.L. (p. 428) etc. etc. Ca şi M. Mincu, M. are o teorie despre **Luceafărul** (p. 174), amintirile lui M. despre copilăria vegheată de mamă şi despre cum a ajuns la filologie sînt aceleaşi cu ale lui M. Mincu însuşi (compară p. 75-77 şi 157 cu articolul din **Caiete critice**,

nr. 3-4/1983). În sfîrşit, M. lansează despre Blaga o teză plauzibilă, susţinută de M. Mincu în 1983 (Lucian Blaga, **Poezii**, colecţia **Texte comentate**, Ed. Albatros), şi deduce din ea situaţia poeţilor generaţiei '60 (p. 163). Toate aceste lucruri ar fi trebuit estompate cu grijă, iniţiala numelui şi prezenţa la filologie fiind de-ajuns pentru a asigura doza necesară de ambiguitate între personaj şi autor. Aşa, **Intermezzo** a riscat (şi a pierdut! – dovadă mai multe cronici care l-au întîmpinat) interpretarea „mimetică" teoretic repudiată, dezastruoasă pentru autor dacă se extinde asupra întregii poze erotico-literare a lui M.!...

5.

„Sfîrşitul posibil" al romanului bruschează cu bune efecte calmul de pînă atunci al curgerii celor două jurnale, deja trecute peste pragul prolixităţii. Sugerează într-un sens prea vag, „metafizic", încă din primul pasaj al jurnalului lui A. („Trebuie să scriu pentru că viaţa mea se poate opri aici, acum, peste trei zile..." – p. 36), numită într-un sens care părea figurat, legat de statutul mortificant al textului faţă de palpitul vieţii („Ea nu a murit sau nu a murit de tot; el stă închis între patru pereţi şi citeşte tot ce este în legătură cu ea şi cu el, o face să trăiască în jurnalul ei, în jurnalul lui [...] Moartea din text e vie; *învie* de atîtea ori în lectură" – p. 193-194), sugerată din nou prin „suspendarea" scrisorilor trimise lui M. („nu-ţi mai scriu" – p. 430), vestea morţii Aurei e un eveniment – totuşi – neaşteptat, care tensionează retroactiv întreg romanul. Descris de narator la fel ca în „începutul posibil", M. primeşte vestea la telefon şi citeşte o ultimă scrisoare de la A., încheiată cu avertismentul că o va primi „cînd eu nu voi mai fi" (p. 436). Scena are un dramatism reţinut, bine fixat în pagină graţie scriiturii aparent pulverizate, aşadar aparent „obiective". O a doua parabolă a oglinzii vorbeşte despre curgerea rapidă şi poate că absurdă a timpului: „Trecu prin faţa oglinzii. Se uită în oglindă. Se opri. Un obiect mătăhălos în poziţie simetrică. Acesta e un corp de bărbat matur. Se apleacă. Şterge oglinda. Imaginea dispare. Apare o alta. Un adolescent. Şterge oglinda. O alta. Un bărbat în prima tinereţe

cu contururi tăioase. Şterge oglinda. Un obiect mătăhălos în poziţie simetrică" (p. 433). Ultimele rînduri ale romanului arată că jurnalul lui M. continuă să se scrie. Personajul deschide un caiet şi notează: „A murit. Nu se poate să fi murit. Nu avea dreptul să moară. Dar dacă nu a murit?!" (p. 437). Bineînţeles că n-a murit, căci – nu-i aşa?! – „Moarta din text e vie: *învie* de atîtea ori în lectură"!... Romanul mergea şi înaintea finalului spre concluzii triste: toate „dramele" sentimentale contabilizate de A. în jurnal duseseră la o golire sufletească („M-am educat atît de mult să joc bărbaţii pe degete, încît am ajuns o maşină de debitat vorbe goale, o maşină fără suflet"! – p. 401), toată poza intelectuală a lui M. dusese la o frigiditate a trăirii, mărturisită indirect de întregul lui jurnal. Moartea Aurei agravează această stare de eşec. Eşec care ajunsese să fie chiar şi al literaturii, din moment ce M. descoperise că firul temei „autenticităţii" şi a „trădării" vieţii prin scris duce la urmă la concluzia că „discursul perfect autentic este discursul fără cuvinte" (p. 404).

Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că **Intermezzo** ascunde o enigmă: nu ştim ce se va fi petrecut între oficializarea legăturii celor doi, rezultat – şi acesta – al toanelor lui M. (stîrnit de un coleg, replicase: „Facem pariu că dacă vreau, mă pot însura chiar mîine?"! – p. 373-374), şi momentul morţii Aurei. Romanul creează sugestia unei relaţii reciproce „devoratoare", în ton cu sfîrşitul tragic al eroinei.

6.

O recapitulare: atmosferă vie a Bucureştiului licean şi studenţesc, personaje interesante, construite prin împletirea a două teme mari într-o scriitură inteligentă, obsedată de propria-i „autenticitate", jocuri textuale şi autoreferenţiale, ironie şi gravitate, lecturi şi sensibilitate cenzurată, plus un final foarte bun, cu însemnate resurse de redimensionare a întregului; dar şi: lungimi nejustificate, preţiozităţi inutile, ceva exces în poza trufaşă a personajului principal şi în cea ironică a naratorului. Important e că **Intermezzo** are, dincolo de defecte, substanţă reală şi rezistă la analiză. Romanul ar putea fi şi

psihanalizat, pornind de la indicarea repetată a unui arhetip al iubirii lui M. („Eu nu o iubesc decît pe ea" etc. – p. 382 – e vorba despre E., colegă în anii de şcoală; „Mă obsedează E." – p. 410) şi văzînd – poate – în moartea Aurei o sublimare erotică („puteam să alunec: bluza sfîşiată, piatra, sînul aderînd amoros la stînca muntelui dur; nu-mi trebuia decît o clipă de ameţeală" etc. – din ultima scrisoare către M., p. 436; vezi şi toată simbolistica muntelui). Cîntărind plusurile şi minusurile, romanul se dovedeşte substanţial, dar pare construit în grabă, cu mai mult orgoliu decît minuţie. Calităţile sale ar justifica (aşa cum se întîmplă în cazul puţinor cărţi!) o rescriere atentă la lungimi, la stil (de pildă; cuvîntul „pliu" are o frecvenţă exagerată – şi ea psihanalizabilă! –, e supărător genitivul cu „lui" al numelor proprii feminine etc.) şi la posibilele obiecţii „realiste" (în plus faţă de ce am formulat deja: M. notează într-o perioadă că scrie „minim 5 pagini de jurnal" pe zi – p. 164, însă nici un pasaj din jurnalul său nu se întinde atît!; spre deosebire de jurnalul lui A., unde exista o justificare, pasajele dintr-al lui M. sînt amestecate inutil – ce e notat la p. 158-159 se petrece după ceea ce apare la p. 166-167, la p. 321-322 întîlnim un pasaj dinaintea relaţiei cu A., prezentă tot timpul pînă atunci etc.; şi cantitatea totală de texte parcurse de M. – peste 400 de pagini! – depăşeşte posibilităţile de lectură într-o zi sau o noapte!...). Condensat şi controlat în detaliu, **Intermezzo** ar putea fi la a doua ediţie un foarte bun roman, important între cărţile „noilor prozatori" de după 1980. Un roman care să fie – ei, da! – aşa cum şi-l doreşte orgoliosul *prozator* Marin Mincu: „un reper esenţial în existenţa mea" (în acelaşi interviu).

7.

Un simpatic personaj donquinjotesc bîntuie lumea noastră literară...

...Dar acesta ar fi începutul unui articol despre *criticul* Marin Mincu!

MARIAN POPA. PRIMATUL PARODIEI. SE CONSTRUIEŞTE UN POD AERIAN

Cu micul roman **Doina Doicescu şi Nelu Georgescu** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977), Marian Popa oferea într-o tratare parodică un exemplu de tiranie a clişeelor. Că autorul e cunoscut drept critic are mai mică importanţă în sine. Deşi aici poate fi interpretată şi ca o prelungire a tonului criticii pe care Marian Popa o practică, modalitatea parodică îşi are statutul independent şi pentru a construi o parodie nu trebuie să fii critic sau teoretician de profesie, ci tot atît de critic şi de teoretician cît orice scriitor care nu scrie din inconştienţă. De la un debut umoristic (cei doi prieteni şi cele două prietene îşi dau întîlnire unii în locul altora, încrucişînd perechile), romanul dezvoltă clişeul relaţiilor amoroase nu din cele mai serioase, de tipul celor din seriile de romane de dragoste cu tiraje astronomice şi cu femei frumoase pe coperţi. Intriga e simplă şi alertă (apare clişeul fotbalistului din echipa întreprinderii, al occidentalului cu Mercedes etc.), tratată aproape cu uscăciune, fără comentarii sau paranteze: e o înşiruire de simple fapte, colorată doar de jargonul „spiritual" şi „subţire" al personajelor. Punctul slab al romanului este – paradoxal – luarea lui în serios în ultima parte, în care ambiguitatea relaţiilor dintre cei patru, declanşatoare de posibile complicaţii psihologice altfel interesante, nu mai rimează cu modalitatea parodică iniţială, ameninţînd s-o pună pe aceasta în paranteză şi să plaseze astfel romanul într-o serie de tipul amintit.

A doua carte de ficţiune a lui Marian Popa, **Călătorie sprîncenată** (Editura Albatros, Bucureşti, 1980) este complementul tonului din **Doina Doicescu şi Nelu Georgescu**: aici totul e spumos, fiecare

pagină explodează. Clişeele parodiate sînt numeroase şi ele nu mai ţin acum doar de ticuri literare mai mult sau mai puţin preţioase, ci şi de diferite tehnici de scriere. A glosa din acest punct de vedere pe marginea prozei lui Marian Popa este un act lipsit de capcanele obişnuite: nu care cumva să descoperim prin „subtilităţile" analizei virtualităţi pe care textul analizat nu le are! Aici riscul nu există, căci la autorul nostru nimic nu este scăpat din mînă, totul este controlat şi parodiat cu o vervă inepuizabilă. Parafrazînd formula camilpetresciană: cîtă scriitură, atîta parodie! Practicată cu atare consecvenţă, parodia devine ea însăşi serioasă şi, prin experimentarea (care îşi implică evaluarea critică şi, simultan, parodia) a unor modalităţi prozastice diverse, cartea lui Marian Popa este o apariţie de interes, mai ales într-un moment în care noi modalităţi narative sînt îmbrăţişate de ultimul val de tineri prozatori. În amestecul acesta de ironie şi seriozitate a fondului în discuţie, Marian Popa îmi pare apropiat de Sorescu (cel din eseuri şi cronici literare), la care din verva ironică nu ştii cînd treci către afirmaţia gravă, imediat dezisă de ironia următoare. Titlul – **Călătorie sprîncenată** –, altminteri de spirit, aduce poate în sensul acesta un deserviciu cărţii, punînd degetul doar pe latura „comicologică" (termenul „comicologie" a fost lansat de Marian Popa). Pretextul cărţii este o călătorie ale cărei coordonate rămîn neprecizate. Călătorie este un fel de a spune, căci discursul proliferează din sine însuşi, nu în relaţie cu exteriorul: exteriorul este înghiţit în discurs, iar nu relevat (fotografiat, comentat etc.) de acesta. Romul Munteanu a făcut legătura între cartea lui Marian Popa şi scrierile de călătorie ale lui Calvino şi Borges. La ei, „voiajul a devenit un pretext de mişcare printr-o lume stranie sau absurdă. Literatura de călătorii a căpătat astfel un caracter parodic. Elementele de reper dispar ca în pictura abstractă, traseul are un caracter labirintic, iar cititorul vine în contact cu o operă de pură ficţiune" (**Călători şi călătorii**, **Flacăra** nr. 9/1980, p. 17). Descrierea se aplică perfect volumului lui Marian Popa, dar apetitul parodic al acestuia nu se limitează la atît. Pe ansamblu, parodie a scrierilor de călătorie?

Poate, dar în acelaşi timp fiecare fragment îşi are ţinta parodică proprie. Prima frază a cărţii e emblematică: „Acum, deja, după ce am scris cuvîntul «acum», am siguranţa şi desigur obligaţia să merg mai departe". Urmează apoi parodia poemelor ocazionale („Aceasta e situaţia tuturor călătorilor, evidentă în următorul poem: Şi merg ce merg şi merg/ şi merg şi merg şi merg şi merg/ etc."), a tehnicii fluxului de conştiinţă („Mă aşez apoi cu burta-n sus şi mă uit în tavan. Mai precis mă uit dar nu văd, pentru că ascult zgomotul ploii, apoi caut să desprind zgomotul ploii din zgomotul maşinilor. Fac acest ultim lucru, pentru că de fapt deja mă gîndesc acasă. Stau aici şi mă gîndesc acasă; e ciudat. Altădată şedeam acasă şi mă gîndeam aici.") şi aşa mai departe. Experienţa textului care autoproliferează, dezvoltată de „noul roman" francez (iar la noi de textele lui Gheorghe Iova), e şi ea prezentă la acest festin: „Cel mai bine e să mă gîndesc că merg, cum merg: astfel observ că merg ca şi această frază, căreia nu-i ştiu exact cuvîntul după care urmează un punct. Acum ştiu, dar totuşi merg, adică scriu. Şi de aceea ajung la ceea ce trebuie: la un punct care ar trebui să urmeze după acest cuvînt. Evident, fac o şmecherie şi nu pun punctul; dar nu mă pot opri totuşi să nu merg, adică să nu scriu. Fără să vreau am pus punct. Ceea ce este ceva". Sau: „Dar merg mai departe. Cînd spun că merg mai departe, vreau să spun că povestesc mai departe, nu că-mi port picioarele sau că mă poartă ceva ca un vehicul. E uşor de înţeles ce vreau să spun; dar nimic nu mă împiedică să spun că merg mai departe şi de fapt chiar mă deplasez, fără să scriu un rînd. Sînt şi aşa de înţeles, aşa că merg mai departe". Atmosfera de tip Kafka sau Hitchcock (şirul de rîgîituri, obsesia urmăririlor în lanţ etc.), ca şi parodia obsesiilor sexuale (pasajul cu asaltul femeilor) sînt construite cu un umor nebun. În ipostaza toposului dantesc apare un infern suburban descris în tonuri de umor negru (călăuză: Dante Vergiliu!). Verva autorului se realizează şi în refacerea unui limbaj oral şi liber încă rar pătruns în literatura (chiar declarat realistă) de la noi. Marian Popa ştie să fie spumos cînd „face pe nebunul" şi să ascundă la tot pasul poveşti secunde: la prima

vedere bufonadă gratuită, **Călătorie sprîncenată** ține de fapt cel mai livresc tip de literatură.

*

Nu-mi place, o spun de la început, genul de critică pe care Marian Popa îl practică, încercînd să facă din teribilism un stil și să „umanizeze" prin ironie un aparat de referințe mult prea încărcat pentru a da sentimentul de naturalețe a cercetării (vezi **Călătoriile epocii romantice** și **Comicologia**), ca să nu mai vorbesc despre situațiile în care știuta sa causticitate critică dispare subit. Îmi plac în schimb cărțile de proză semnate Marian Popa, în care spiritul ironic și apetitul parodic al omului suprasaturat de clișeele literaturii își află un bun cîmp de manifestare. În această privință, debutul tardiv și surprinzător pe care l-a constituit în 1977 micul roman **Doina Doicescu și Nelu Georgescu** s-a dovedit a nu fi un accident izolat, ci capul de serie al unui șir de cărți de proză desfășurate în spațiul aceleiași maniere: după **Călătorie sprîncenată** (1980), iată și **Podul aerian** (Editura Albatros, București, 1981), scriere insolită, ca și cele două cărți anterioare, în peisajul prozei noastre.

Cartea de acum se aseamănă mai mult cu **Doina Doicescu și Nelu Georgescu** decît cu **Călătorie sprîncenată**. Ca și în romanul debutului în proză, Marian Popa scrie în **Podul aerian** de pe poziția unui narator care mimează seriozitatea notației, spre deosebire de cel din **Călătorie sprîncenată**, care căuta mereu complicitatea cu cititorul și încerca pe toate căile posibile să-l atragă către ritmul infernal în care persifla tot și orice. Mărturisesc că prefer această a doua manieră: **Podul aerian** suferă față de **Călătorie sprîncenată** de o evidentă scădere a vervei, vitală într-un gen de proză care își face din ironie un stindard și încearcă să instaureze primatul parodiei. Scădere de vervă care decurge și dintr-o modificare de procedeu în ceea ce privește tipul de succesiune a țintelor parodice: prozatorul înlocuiește succesiunea debordantă și aleatorie cu una premeditat

sistematică, intenţia fiind aceea de a epuiza faţetele oferite de subiect, de a face – ca să spun aşa – o „parodie exhaustivă" a temei alese. Capitolele cărţii sînt de aceea gîndite cvasi-independent, mici naraţiuni care schimbă mereu personajele şi epuizează o anumită direcţie, după care, ca şi cînd ar fi fost bifat încă un punct de pe listă, se trece mai departe. Procedeul mi se pare neinspirat, chiar dacă putem întrezări în spatele lui tocmai intenţia de a ironiza tendinţa monografică a unui anume tip de proză tradiţională. Lipsa epicii la nivelul ansamblului şi monotonia demersului metodic al autorului scad sensibil interesul cu care cartea se citeşte.

Despre ce este vorba în **Podul aerian**? Tema generală a cărţii este viaţa de şantier. Nu ni se dau nici un fel de date privind natura construcţiei şi finalitatea unui asemenea „pod" convertit către semnificaţia simbolică a aspiraţiei („Toată lumea ştia că podul aerian nu era posibil de obţinut imediat"; „marea construcţie care era visul lor al tuturor"). Dimpotrivă, Marian Popa creează – oarecum la modul kafkian – o disproporţie prin absenţa unuia din cei doi termeni ai raportului: aparatul administrativ şi executiv al imensului şantier, desfăşurat pe un teritoriu întins, e covîrşitor şi îşi este suficient sieşi, nemailăsînd loc pentru vreun scop al imensului travaliu în care sînt angrenaţi atîţia şi atîţia oameni. Dezvoltînd totul în registru ironic, prozatorul face din această disproporţie un mijloc de satirizare a statutului de rotiţă în angrenaj pe care omul îl are în societatea modernă.

Intenţia satirică predomină de altfel în **Podul aerian** şi scoate în prim-plan o trăsătură mai puţin evidentă în proza de pînă acum a lui Marian Popa. Dacă parodia scrierilor de călătorie din volumul precedent includea pe spaţii mici parodierea cu scop satiric a unor gesturi, mentalităţi ori formalităţi diverse, **Podul aerian** ridică intenţia satirică la nivelul ansamblului: viaţa de şantier oferă prozatorului posibilitatea de a prinde pe rînd în vizor personaje şi situaţii tip, mergînd de la simplul muncitor şi pînă la reporterul care vine să scrie un reportaj despre şantier. Sînt trecute în revistă situaţii de muncă,

şedinţe, activitatea culturală, invenţiile şi inventatorii, festivităţile de premiere ş.a.m.d. Într-un sens mai larg, şantierul fiind în fapt o lume în mic, cu aşezări în care oamenii locuiesc alături de familiile lor şi cu tot ceea ce însoţeşte viaţa într-o colectivitate, ţintele parodice se multiplică, trecînd de graniţele şantierului şi visînd socialul în ansamblu. Original e modul în care parodia se dezvoltă: Marian Popa alege pentru **Podul aerian** apăsarea pe şablon nu prin îngroşare caricaturală, ci prin deviere idilică. Întreg şantierul e un spaţiu mirific, al înfrăţirii şi al iubirii aproapelui. Muncitorii se ajută între ei şi suferă cînd n-au cui să dedice elanul lor filantropic, natura e edenică, activitatea atinge mereu cote maxime, toţi fiind fruntaşi pe şantier şi atmosfera generală trimite la utopiile cuvioase ale perfectei armonii dintre oameni, discret parodiate de aburul ironic care se simte dincolo de notaţia sobră – cînd nu extaziată şi ea – a naratorului.

Parodia care ţinteşte în spaţiul literaturii şi al culturii e celălalt nivel al cărţii. Marian Popa are în primul rînd în vedere un anumit tip de proză a şantierului, idilică şi stereotipă, care se scria la noi în anii '50. În aceeaşi manieră de dezvoltare sărbătorească a fiecărei teme sînt persiflate apoi literatura şi cinematograful de senzaţie (episodul cu salvarea copilului de la ultimul etaj al blocului cuprins de flăcări), mitul lui Icar şi al lui Manole (zborul salvatorului), stereotipia basmului (povestea pe care o bunică o inventează pentru a-şi adormi nepoţeii), idila sămănătoristă (episodul iubirii dintre Marin Ciordan şi Mara Breaza), precum şi tehnici narative, ca monologul interior, dialogul de spirit sau poetizarea în proză. Semnificativă e şi bogata onomastică pe care autorul o foloseşte, căutînd efecte comice prin modificarea unor litere în nume cunoscute (Liviu Şuncai), prin extinderea în situaţii nepotrivite a sufixelor onomastice comune, prin folosirea unui prenume neaşteptat (Titus Slavici), prin inventarea unor nume transparente semantic (Alecu Ruptea, Safta Piperan), prin folosirea unor sonorităţi amuzante (Ţuţcan, Zuvelcatu), prin folosirea numelor personajelor care dau titlul primului roman al autorului, a numelui lui Liviu Rebreanu şi a propriului său nume!

Cîştigată în **Podul aerian** e, aparte de linia caracteristică a prozei lui Marian Popa, abilitatea de creare a tensiunii dramatice şi de potenţare a ei în direcţia ambiguităţii de efect, uneori cu tentă fantastică. Lucrul e vizibil mai cu seamă în finalurile capitolelor, unde procedeul predilect e devierea poetică şi simbolică. Bun e şi finalul ultimului capitol, în care, pe fundalul activităţii lor rodnice şi avîntate, oamenilor li se anunţă că s-ar fi încheiat construcţia podului aerian. Naraţiunea e astfel suspendată prin pulverizarea sensului ei şi capătă aura evanescentă pe care o sugera mica parabolă construită în carte în jurul personajului Marian Popa: în cupa de cristal plină pînă sus de tot cu apă, el adaugă – fără ca vreo picătură să se verse – petala unei flori de măr. Din punctul de vedere al prozatorului Marian Popa, sînt ilustrate aici deopotrivă scepticismul scriitorului conştient că vine într-un moment cînd, nu-i aşa, totul a fost spus şi cupa literaturii e plină, şi voluptatea depăşirii acestui impas: inspiraţia de care personajul se simte „fulgerat" face ca gestul său să fie primit de asistenţă cu „strigăte de surpriză amestecate cu oftaturi de uşurare". Tonul ironic păstrat şi aici nu face decît să indice un nou spaţiu expus posibilei parodieri.

BCUIASI/CENTRAL

CUPRINS

Notă la ediția a II-a 5
Prefață 7
I. SCURTĂ ISTORIE A ROMANULUI ROMÂNESC 9

II. APLICAȚII 38
Tradiționaliști și moderni 41
LIVIU REBREANU. 41
Surprizele realismului. Tipicitate și scenariu tragic (*Ion, Pădurea spînzuraților*)
HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. 49
Intuiție și control în construcția romanului (*Concert din muzică de Bach etc.*)
CAMIL PETRESCU 63
Ecuație existențială și soluții literare (*Patul lui Procust*)
ANTON HOLBAN. 69
Precizia formulei și irizarea contururilor (*O moarte care nu dovedește nimic*)
GIB MIHĂESCU. 76
Arabesc și utopie livrescă (*Donna Alba*)
MIRCEA ELIADE 82
Capodopera: autenticitate și construcție (*Noaptea de Sânziene*)
MARIN PREDA 87
Delirul și ordinea (*Delirul*). Romanele confesiunii (*Intrusul, Cel mai iubit dintre pământeni*)
ȘTEFAN BĂNULESCU 105
Romanul ermetic (*Cartea Milionarului*)
ALEXANDRU IVASIUC. 111
Figurație epică pentru un scenariu abstract (*Apa*). „Uitatul" Ivasiuc
NICOLAE BREBAN 136
Ce ne poate spune un roman (*Francisca*). Dominarea ca temă și tehnică a romanului (*Bunavestire*)

BCU JASSY CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SORIN TITEL. 146
„Personajul" vieții și al operei (*Țara îndepărtată*, *Pasărea și umbra*)
MIRCEA CIOBANU. 156
Paralelisme, ermetisme. Sfîrșitul unui personaj (*Istorii*). Înainte de Istorii (*Martorii*, *Epistole*, *Tăietorul de lemne*)
DUMITRU ȚEPENEAG. 172
Emoție și răceală, spontaneitate și calcul (*Zadarnică e arta fugii*)
NORMAN MANEA. 175
Mic inventar bibliografic și de prestigiu. Prima carte/prima întoarcere din exil
IOAN DAN NICOLESCU. 184
Metamorfoza cărții
Spre postmodernitate 189
PROZA NOUĂ ȘI TREPTELE „ECUAȚIEI" POSTBELICE 189
RADU PETRESCU. 193
Un roman excepțional și punctele sale de atracție (*Matei Iliescu*). Roman și poetică a romanului (*Ce se vede*)
MIRCEA HORIA SIMIONESCU. 208
„Lumea" într-o „carte" (*Ingeniosul bine temperat* etc.). Cu dicționarul prin viață, prin literatură... (*Dicționar onomastic*)
COSTACHE OLĂREANU. 218
Cărți pentru un autoportret (*Vedere din balcon* etc.)
LITERATURĂ ȘI SOCIETATE 225
1986. CĂTRE NOI STRUCTURI 229
VASILE ANDRU. 234
Despre cum își joacă șansa un roman (*Turnul*)
ROMANE COLORATE 244
MIRCEA NEDELCIU & COMP. 246
A filma precum scrii, a scrie precum filmezi (*Zmeura de cîmpie*). Frumoasa fără corp (*Femeia în roșu*). Mai mult decît o carte (note de lectură și cîteva amintiri) (*Zodia scafandrului*)
GHEORGHE CRĂCIUN. 260
„Romane" cu ghilimele. Între viață și text (note pe un pretext doctoral) (Acte originale/copii legalizate etc.)

SORIN PREDA. 265
Simplitate afişată, complicaţie mascată (*Parţial color*)
CONSTANTIN STAN. 270
Formele romanului şi „esenţa vieţii" (*Vară târzie*)
VASILE GOGEA. 277
Lumea în mic (parodică) (*Scene din viaţa lui Anselmus*)
GÉZA SZÁVAI 279
Ardeleanul bucureşteano-budapestan
CUM DEBUTEAZĂ PROZATOARELE 296
Alexandrina Monteoru. Lumea secvenţială. 296
Anca Delia Comăneanu. O strategie de şoc 299
ALŢI ROMANCIERI/ALTE ROMANE (fişe bibliografice/fişe de lectură). 305
Silviu Angelescu 305
Ştefan Agopian 306
Radu Ţuculescu 307
Stelian Tănase 310
Adrian Lustig 312
Anton-Sebastian Floraţiu 313
Mihai Dragolea 315
Ovidiu Verdeş 316
Ion Manolescu 317
Florin Lăzărescu 318
Răzvan Rădulescu 319
ROMANUL POSTMODERN NU E ÎN CRIZĂ 321
Epilog: Avem romane! 325
Top 10 325
O literatură „de poeţi"?! Joc Serios 328
5 plus multe altele... 333
Addenda 1: Şi poeţii scriu romane 335
Gabriel Chifu. Cronica oraşului F. 335
Mircea Cărtărescu. Enciclopedia: despre zmei şi nu numai 341
Andrei Bodiu. Universitatea şi romanul 347

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Addenda 2: Şi criticii scriu romane 353
Mihai Zamfir. Iarna amoroasă a unui documentarist (*Poveste de iarnă*) 353
Marin Mincu. Jurnale, scrisori şi-un narator (*Intermezzo*) 359
Marian Popa. Primatul parodiei (*Călătorie sprîncenată*). Se construieşte un pod aerian (*Podul aerian*) 372

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COMENZI – CARTEA PRIN POŞTĂ

EDITURA PARALELA 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 130
Tel.: 0248 633 130; 0753 040 444
0721 247 918
Tel./fax: 0248 214 533; 0248 631 439; 0248 631 492.
E-mail: **comenzi@edituraparalela45.ro**
sau accesaţi **www.edituraparalela45.ro**

Tiparul executat la *Graficprint*
www.graficprint.eu
e-mail: comenzi@graficprint.eu

BCU Cluj / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
35.00 | PRETUL
2011

Semnat de unul dintre cei mai reputați critici români de azi, volumul de față cuprinde o panoramă concentrată a întregii istorii a romanului autohton, urmată de un set consistent de analize pe autori („aplicații"). Nu lipsesc dintre romancierii comentați Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban și ceilalți importanți reprezentanți ai genului din prima jumătate a secolului XX, după cum nu lipsesc nici marii prozatori postbelici, de la Marin Preda la Mircea Nedelciu și Gheorghe Crăciun. Cartea e rezultatul unui demers critic deopotrivă sintetic și analitic: privirea generală asupra istoriei romanului autohton aduce un punct de vedere personal, conducînd la o interesantă ecuație de evoluție generală, în timp ce „aplicațiile" oferă comentarii utile, cu numeroase propuneri îndrăznețe de interpretare.

Foto: Paul Radu

ISBN 978-973-47-1845-0

9 789734 718450

Preț cu TVA: 35 lei